

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta
Ústav translatologie

Bakalářská práce

Aneta Grossová

**"The Arts" – komentovaný překlad (20. kapitola z knihy : Steven Pinker The Blank
Slate, Penguin Books 2003)**

**"The Arts" – Translation and Commentary (20th chapter of Steven Pinker's The Blank
Slate, Penguin Books 2003)**

Praha, 2012

Vedoucí práce: PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí práce, PhDr. Evě Kalivodové, Ph.D., za cenné rady a připomínky k překladu problematických částí textu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. srpna 2012

.....

Aneta Grossová

Anotace

Tato bakalářská práce sestává z překladu části dvacáté kapitoly publikace Stevena Pinkera *The Blank Slate* a z komentáře tohoto překladu. Ten obsahuje překladatelskou analýzu textu, jež popisuje všechny relevantní vnitrotextové a vnětextové faktory a jež je volně vytvořena podle modelu Christiane Nordové. Další kapitoly komentáře jsou věnovány popisu zvolené metody překladu, rozboru různorodých problémů, jež se při překladu vyskytly, a způsobům jejich řešení. V neposlední řadě se komentář věnuje také popisu posunů, k nimž při převodu došlo.

Klíčová slova

překlad, překladatelská analýza, metoda překladu, překladatelský problém, překladatelský posun, kulturní neekvivalence, lexikum, syntax, evoluční psychologie, modernismus

Annotation

This bachelor thesis comprises a translation of the 20th chapter of Steven Pinker's *The Blank Slate* and of a commentary on the translation. The commentary consists of translation analysis of the source text, which describes all relevant intratextual and extratextual factors and is loosely based on the model of Christiane Nord. Other chapters outline the chosen translation method, various translation problems that occurred in the translation process and ways of solving them. The commentary also describes translation shifts that can be found in the target text.

Key words

translation, translation analysis, translation method, translation problem, translation shift, cultural nonequivalence, lexis, syntax, evolutionary psychology, modernism

Obsah

Úvod.....	7
Překlad.....	8
Komentář.....	25
1. Překladatelská analýza.....	25
1.1. Extratextové faktory.....	25
1.1.1. Autor.....	25
1.1.2. Příjemce.....	25
1.1.3. Místo a čas.....	25
1.1.4. Médium.....	26
1.1.5. Záměr a funkce.....	27
1.2. Intratextové faktory.....	28
1.2.1. Téma.....	28
1.2.2. Kompozice.....	28
1.2.3. Žánrově-stylistická charakteristika.....	30
1.2.4. Lexikum.....	30
1.2.5. Syntax.....	31
2. Metoda překladu.....	34
3. Překladatelské problémy.....	35
3.1. Aktuální větné členění.....	35
3.2. Expresivita.....	36
3.3. Intertextovost.....	37
3.4. Termíny.....	39
3.5. Kulturní neekvivalence.....	41
3.6. Názvy a tituly.....	43
4. Typologie posunů.....	45
4.1. Posuny konstitutivní.....	45
4.2. Posuny individuální.....	47
4.3. Posuny tematické.....	49
5. Závěr.....	51
Bibliografie.....	52
Přílohy.....	55

Vysvětlivky

O : 17 str. 17 originálu

P : 17 str. 17 překladu

Úvod

Pro svůj bakalářský překlad jsem si zvolila úryvek z knihy *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*, kterou v roce 2002 napsal americký psycholog Steven Pinker. Kniha se zabývá konceptem tabula rasa a tím, jaký vliv na společnost má přehnané lpění na něm. Autor se snaží smířit zastánce extrémních přístupů k otázce mentálního vývoje jedince, které připouštějí buď jen vliv prostředí, či naopak pouze vliv genetiky, a ukázat, že na formování jedince se menší či větší měrou podílejí oba faktory.

Překládaný text představuje větší část kapitoly *The Arts*, která pojednává o negativním vlivu konceptu tabula rasa na moderní umění. Autor v ní popisuje úpadek umění, za jehož původce označuje modernismus a postmodernismus, tedy směry, které si teorii nepopsaného listu vzaly za svou. Zároveň zde autor vyjadřuje přesvědčení o tom, že by umění velmi prospělo propojení s poznatky kognitivní a evoluční psychologie. Tento text jsem si k překladu zvolila z toho důvodu, že mě zaujal nezvyklý pohled na problematiku, propojující umění s přírodními vědami.

Tato práce sestává z pěti částí: vlastního překladu, překladatelské analýzy, popisu metody překladu, překladatelských problémů a typologie překladatelských posunů. Překladatelská analýza, jež se zabývá intratextovými a extratextovými faktory textu, je volně založená na modelu Christiane Nordové (1991). Po kapitole o metodě překladu, která vychází z poznatků překladatelské analýzy, následuje výčet různorodých překladatelských problémů a způsoby jejich řešení. Závěrečná kapitola popisuje a kategorizuje posuny, k nimž při překladu došlo.

1. PŘEKLAD

Umění

S UMĚNÍM TO jde z kopce. S tím jsem nepřišel já, ale kritici, učenci a (jak se dnes říká) takzvaní poskytovatelé obsahu, kteří se uměním a humanitními vědami živí. Slovy divadelního režiséra a kritika Roberta Brustaina:

Udržet v dnešní době vysokou kulturu při životě je čím dál složitější. Kvalitní knihkupectví zavírají své pobočky, drobná nakladatelství se stahují z trhu, nízkonákladové časopisy se nedokáží uživit, nezisková divadla přežívají jen díky komercializaci svého programu, symfonické orchestry odlehčují svůj program, veřejnoprávní televize jsou čím dál závislejší na reprízách britských sitcomů, rozhlasové stanice hrající vážnou hudbu mizí, muzea se uchylují k výstavám komerčních taháků, tanec zaniká.¹

V posledních letech se noviny a časopisy pro vzdělance podobnými nářky jen hemží. Zde je výběr z nadpisů:

Smrt literatury² • Sestup a pád literatury³ • Úpadek vysoké kultury⁴ • Jsou humanitní obory vyřízené?⁵ • Čeká nás soumrak humanitních věd?⁶ • Humanitní vědy ve věku peněz⁷ • Humanitní vědy mají namále⁸ • Literatura v posledním tažení⁹ • Likvidace literatury¹⁰ • Hudba ve smrtelných křečích¹¹ • Vzestup a pád anglické literatury¹² • Kde udělal humanitní vědy chybu?¹³ • Kdo zabil kulturu?¹⁴

¹ R. Brustein, „The decline of high culture“, *New Republic*, November 3, 1997.

² A. Kernan, Yale University Press, 1992.

³ A. Delbanco, *New York Review of Books*, November 4, 1999.

⁴ R. Brustein, *New Republic*, November 3, 1997.

⁵ Konference pořádaná humanitním oddělením Stanfordovy univerzity, 23. duben 1999.

⁶ G. Steiner, *PN Review*, 25, March–April 1999.

⁷ J. Engell & A. Dangerfield, *Harvard Magazine*, May–June 1998, pp. 48–55, 111.

⁸ A. Louch, *Philosophy and Literature*, 22, April 1998, pp. 231–241.

⁹ C. Woodring, Columbia University Press, 1999.

¹⁰ J. M. Ellis, Yale University Press, 1997.

¹¹ G. Wheatcroft, *Prospect*, August/September 1998.

¹² R. E. Scholes, Yale University Press, 1998.

¹³ A. Kernan (Ed.), Princeton University Press, 1997.

¹⁴ C. P. Freund, *Reason*, March 1998, pp. 33–38.

Budeme-li věřit pesimistům, je umění v úpadku již delší dobu. V roce 1948 T. S. Eliot napsal: „Můžeme s velkou jistotou tvrdit, že doba, v níž žijeme, je dobou úpadku; že kulturní standardy jsou dnes nižší než před padesáti lety; a že se známky tohoto úpadku projevují v každé oblasti lidské činnosti.“¹⁵

Některé životní funkce umění a humanitních věd skutečně téměř selhávají. V roce 1997 hlasovala americká Sněmovna reprezentantů pro zrušení Státního výboru pro podporu umění. Senát ho zachránil jen za cenu snížení jeho rozpočtu bezmála o polovinu. Do humanitních oborů investují méně i univerzity: od roku 1960 se akademické sbory humanitních oborů zmenšily o polovinu, pracovní podmínky a platy zůstaly na stejné úrovni a stává se běžnou praxí, že výuku zajišťují učitelé zaměstnaní na částečný úvazek a doktorandi.¹⁶ Noví držitelé doktorských titulů jsou často nezaměstnaní či odsouzení k životu na krátkodobých pracovních úvazcích. Na mnoha fakultách se humanitně zaměřené katedry zmenšily, sloučily či zcela zrušily.

Za úpadkem humanitních věd stojí i fakt, že žijeme v éře techniky a přírodních věd či že se některé obory nedokázaly vypořádat s vysokým počtem studentů, výsledkem čehož chrlí jeden doktorský titul za druhým. Nicméně stejně jako zvyšující se počet odborníků je problémem zmenšující se zájem ze strany studentů. Zatímco celkový počet absolventů bakalářských studijních programů mezi roky 1970 a 1994 stoupl o bezmála čtyřicet procent, počet absolventů anglické literatury o stejné procento klesl. A může být hůř: jen devět procent dnešních středoškoláků uvažuje o tom, že by si na vysoké škole zvolili humanitní zaměření.¹⁷ Jedna univerzita si dokonce v zoufalé snaze přilákat studenty na svou fakultu humanitních věd najala reklamní agenturu, která měla vytvořit kampaň „Živ se myšlením“. Zde jsou některé z jejích sloganů:

Můžeš dělat, co tě baví, hned po škole, nebo počkat 20 let na krizi středního věku.

Až všechny nudné práce zastanou roboti, ty budeš za vodou.

Jak chceš. Jdi za svým snem v příštím životě.

¹⁵ Citováno v: Cowen, 1998, pp. 9–10.

¹⁶ J. Engell & A. Dangerfield, „Humanities in the age of money“, *Harvard Magazine*, May–June 1998, pp. 48–55, 111.

¹⁷ J. Engell & A. Dangerfield, „Humanities in the age of money“, *Harvard Magazine*, May–June 1998, pp. 48–55, 111.

Jsou snad tví rodiče spokojení?

Za rozčarováním, jež někteří studenti ohledně humanitních oborů pociťují, možná stojí kariérismus, příčin by se však našlo více. Ekonomika je dnes v lepším stavu než v dobách, kdy se humanitní obory těšily větší popularitě, a i dnes se najde spousta mladých lidí, kteří se bezhlavě neženou do práce a kteří svá studentská léta využívají spíše k tomu, aby se rozličnými způsoby obohatili. Neexistuje žádný pádný důvod, proč by umění a humanitní vědy neměly být s to právě takové studenty zaujmout. Určitá znalost kultury, historie a myšlenkových proudů je i dnes ve většině zaměstnání i v každodenním životě přínosem. Přesto se studenti humanitním oborům vyhýbají.

V této kapitole pojmenuji neduhy, jimiž umění a humanitní vědy trpí, a navrhu vhodnou léčbu. Sice se mě o to neprosily, ale pomoc očividně zoufale potřebují a já jsem přesvědčen, že řešení do jisté míry souvisí s tématem této knihy. Pro začátek vytyčím náš problém.



VE SKUTEČNOSTI TO s uměním ani s humanitními vědami z kopce nejde. Podle nedávných odhadů, vycházejících z amerických statistických ročenek a z dat Státního výboru pro podporu umění, jsou na tom lépe než kdy dřív.¹⁸ Počet symfonických orchestrů, knihkupectví, knihoven i nových nezávislých filmů za posledních dvacet let stoupl. Návštěvnost koncertů vážné hudby, divadelních a operních představení a uměleckých galerií dosahuje vysokých, v některých případech dokonce rekordních úrovní, což je zřejmé již z dlouhých front a bojů o vstupenky, typických pro velké akce. Počet publikovaných knih (včetně umělecké prózy, poezie a dramatu) prudce roste, ruku v ruce s jejich prodejem. Neznamená to ale, že by se lidé stali pasivními konzumenty umění. V roce 1997 se kreslení, uměleckému focení, kreativnímu psaní a nakupování uměleckých děl věnovalo rekordní procento dospělých.

Technologický vývoj zpřístupnil umění běžným lidem. Za pár hodin práce ohodnocené minimální mzdou si vyděláte na jednu z desítek tisíc hudebních nahrávek ve vysoké kvalitě, včetně nespočtu verzí veškerých klasických děl v podání nejlepších orchestrů světa. Díky videopůjčovnám si lidé mohou za malý peníz vychutnávat klasická díla světové

¹⁸ Cowen, 1998; N. Gillespie, "All culture, all the time," Reason, April 1999, pp. 24–35.

kinematografie i na samotě u lesa. Namísto tří televizních stanic, které by vysílaly sitcomy, estrády a nekonečné seriály, má dnes téměř každý Američan na výběr z padesátky až stovek kanálů, z nichž některé jsou zaměřené na dějiny, vědu, politiku nebo umění. Díky nepříliš nákladné nahrávací technice a možnosti zveřejňovat videa na internetu zažívá rozkvet nezávislé filmařství. Vlastníte-li kreditní kartu a modem, nic vám nebrání do několika dnů držet v ruce prakticky jakoukoli knihu, jež je právě v prodeji. Internet vám umožní dohledat texty všech významných románů, básní, dramát a odborných či filozofických děl, na něž se již nevztahují autorská práva, nebo se třeba vydat na virtuální prohlídku po největších muzeích světa. Vznikají stále nové internetové magazíny a stránky pro vzdělané čtenáře, které návštěvníkům umožňují mimo jiné i okamžitý přístup k minulým číslovům.

Kultura nás obklopuje, zahlcuje. Proč se tedy tak běduje nad jejím sestupem, pádem, úpadkem, soumrakem a smrtí?

Proroci zkázy to vysvětlují například tím, že nynější zběsilá honba za uměním se vztahuje na dřívější klasiku a současný průměr, ale že opravdu kvalitních počinů vzniká jen málo. S tím by se dalo nesouhlasit.¹⁹ Jak historici umění neustále opakují, všechny ty údajné prohřešky současné kultury – líbivost, orientovanost na zisk, motivy sexu a násilí a přizpůsobování se populárním formátům (jakými jsou například novinové příběhy na pokračování) – jsou vlastní i velkým umělcům minulých staletí. Dokonce i v posledních desetiletích bychom našli umělce, kteří byli ve své době považováni za komerční šašky a jimž se uznání dostalo až později. Patří k nim například bratři Marxové, Alfred Hitchcock, Beatles, a soudě dle nedávných výstav a pozitivních ohlasů ze strany kritiků dokonce i Norman Rockwell. I dnešní doba má desítky výborných romanopisců z celého světa, a třebaže je většina filmů a televizních pořadů žalostná, ty nejlepší někdy opravdu stojí za to: Chandler z *Přátel* je sarkastičtější než Joseph Heller a zápleтка filmu *Tootsie* je důmyslnější než zápletky komedií o záměnách pohlaví z pera Shakespeara.

Co se týče hudby, konkurovat nejlepším skladatelům osmnáctého a devatenáctého století sice může málokdo, minulé století se přesto ani zdaleka nedá nazvat chudým. Dařilo se jazzu, muzikálům, country, blues, folku, rocku, soulu, sambě, reggae, world music i soudobé vážné hudbě. Každý z těchto žánrů dal světu nadané umělce a přinesl s sebou nové podoby rytmu, instrumentace, vokálních stylů a studiového nahrávání. Vedle toho existují oblasti, které právě zažívají boom, jako například animace či průmyslový design, a další, které

¹⁹ Cowen, 1998.

přestože spatřily světlo světa teprve nedávno, již za sebou mají nebývalé úspěchy – patří k nim kupříkladu počítačová grafika či hudební videoklipy (například *Sledgehammer* Petera Gabriela).

Každá éra několika posledních tisíců let měla kritiky, kteří nařikali nad úpadkem kultury – podle ekonoma Tylera Cowena byli pod vlivem kognitivní iluze. Nejlepší umělecká díla pocházejí častěji z předcházejících desetiletí než z toho současného ze stejného důvodu, z jakého se u pokladny v supermarketu vždy najde nějaká fronta, která postupuje rychleji než ta vaše – je jich prostě víc. Vychutnáváme si prověřený výběr toho nejlepšího ze všech minulých dekád, přičemž posloucháme Mozarta a zapomínáme na Salieriho. Navíc jednotlivé umělecké formy a směry (opera, impresionismus v malířství, muzikály, film noir) běžně vzkvétají a upadají v určitém časovém rozpětí. Rozpoznat rodící se umělecké formy v době jejich vzestupu je obtížné, a když konečně dojdou všeobecného uznání, mají své nejlepší dny již za sebou. Cowen také upozorňuje na to, že znevažováním současnosti vlastně nepřímo znevažujeme konkurenci, a cituje přitom Thomase Hobbesa: „Souboje o uznání se uchylují k chvále starobylého. Neboť člověk bojuje s tím, co jest živé, nikoli mrtvé.“²⁰

Existují nicméně tři sféry, kvůli nimž má umění skutečně proč si zoufat. Tou první je výsostné umění, jež má původ v prestižních evropských uměleckých tradicích, jakými je například hudba, s níž vystupují symfonické orchestry, umělecká díla vystavovaná v největších světových muzeích a galeriích a balet, který známe v podání nejvýznamnějších souborů. Tyto oblasti jsou nejspíš opravdu sužovány nedostatkem zajímavého nového materiálu. Jen pro ilustraci, devadesát procent „klasické vážné hudby“ vzniklo před rokem 1900, přičemž nejvlivnější skladatelé dvacátého století působili před rokem 1940.²¹

Druhou sférou je cech kritiků a strážců kultury, jejichž vliv již není, co býval. Komédie z roku 1939 *The Man Who Came to Dinner* (Muž, který přišel na večeři) pojednává o literárním kritikovi, jenž dosáhl takového věhlasu, že by jeho přítomnost vyvolala senzacii i v kdekákém zapadlém ohyjském maloměstě. Najít nějakého současného kritika, jenž by se reálně mohl stát předlohou pro takovou postavu, je úkol vskutku obtížný.

Třetí sférou je pochopitelně akademický svět, zejména jeho humanitní končiny, jejichž stinné kouty se staly předmětem věčného zkoumání a vděčným tématem satirických románů.

²⁰ Citováno v: Cowen, 1998, p. 188.

²¹ Cowen, 1998.

Po přečtení devatenácti kapitol si nejspíš dokážete domyslet, na jakých základech postavím diagnózu těchto tří churavějících směrů usilování. Náповědou může být výrok (připisovaný Virginii Woolfové), který najdeme v nespočtu sylabů pro kurzy anglické literatury: „Někdy kolem prosince roku 1910 se lidská přirozenost změnila.“²² Woolfová tímto prohlášením odkazovala k nové filozofii modernismu, který vévodil výsostnému umění a kritice po velkou část dvacátého století a který se svým popíráním lidské přirozenosti velmi silně podepsal i na postmodernismu, dominantním v pozdějších desetiletích. Tato kapitola pojednává o tom, že s výsostným uměním, kritikou a akademickým světem to jde z kopce proto, že ten výrok není pravdivý. Lidská přirozenost se nezměnila ani v roce 1910, ani nikdy poté.



UMĚNÍ JE PRO nás přirozené – máme ho v krvi a v kostech, jak se říkalo kdysi, a v mozku a v genech, jak bychom mohli říkat dnes. Ve všech společenstvích lidé zpívají, tančí, zdobí povrchy a vyprávějí si a ztvárňují příběhy. Děti s těmito činnostmi začínají ve věku dvou či tří let a umění se možná projevuje i ve způsobu uspořádání dospělého mozku: stává se, že v důsledku neurologického poškození člověk sice vidí a slyší, ale není schopen ocenit hudbu ani vizuální krásu.²³ Malby, šperky, sochy a hudební nástroje se v Evropě používají již nejméně třicet pět tisíc let a v ostatních částech světa, které nejsou tak důkladně archeologicky zmapovány, pravděpodobně ještě mnohem déle. Australští domorodci malují na skály již padesát tisíc let a červenou hlínou si zdobí těla přinejmenším dvakrát tak dlouho.²⁴

Ačkoli se přesné formy umění v různých kulturách do značné míry liší, ve všech je umění vytvářeno a oceňováno. Filozof Denis Dutton rozlišuje sedm znaků, jež jsou společné veškerému umění.²⁵

1. Speciální schopnosti. Umělecké dovednosti technického rázu jsou rozvíjeny a stávají se předmětem obdivu a uznání.

²² Ve skutečnosti „lidská povaha se změnila“ viz její esej „Character in Fiction“.

²³ Crick, 1994; Gardner, 1983; Peretz, Gagnon, & Bouchard, 1998.

²⁴ Miller, 2000a.

²⁵ Dutton, 2001.

2. Samoučelné potěšení. Lidé si užívají umění pro umění a nevádí jim, že je nezasytí ani nezahřeje.
3. Styl. Umění a způsoby jeho ztvárnění splňují určitá kompoziční pravidla, která rozhodují o jejich stylové příslušnosti.
4. Kritika. Lidé se neobejdou bez toho, aby umělecká díla hodnotili, obdivovali a interpretovali.
5. Nápodoba. Až na několik významných výjimek, jakými jsou například hudba a abstraktní malba, napodobují umělecká díla realitu vnějšího světa.
6. Zvláštní pozornost. Umění je odděleno od každodenního života a obrací k lidské zkušenosti svou dramatizující pozornost.
7. Představivost. Prostřednictvím fantazie umělci vytvářejí hypotetické světy a sdílejí je se svým obecnstvem.

Psychologické kořeny těchto činností se v nedávné době staly tématem mnohých diskusí a předmětem vědeckého bádání. Podle některých vědců, například Ellen Dissanayakeové, je umění stejně jako pocit strachu či schopnost trojrozměrného vidění evoluční adaptací.²⁶ Jiní, mě nevyjímaje, jsou toho názoru, že umění (s výjimkou příběhů) vzniká jako vedlejší produkt tří jiných adaptací: touhy po uznání, estetického potěšení pramenícího z kontaktu s adaptivními předměty a adaptivním prostředím a schopnosti tvořit pro dosažení kýžených cílů.²⁷ V tomto ohledu slouží umění, podobně jako drogy, erotická literatura či vybraná kuchyně, jako zdrojžitku – má za cíl pročistit a zhutit příjemné podněty a v této podobě je předložit našim smyslům. Pro polemiku této kapitoly není důležité, který z názorů je správný. Ať už považujeme umění za adaptaci, vedlejší produkt, nebo jejich kombinaci, je hluboce zakořeněné v našich duševních schopnostech. Nyní několik slov ke zmíněným kořenům.

Organismy si libují v tom, co v minulosti zvýšilo šance jejich předků na úspěšné zachování rodu, tedy například v jídle, sexu, společnosti potomků a získávání nových dovedností. Šance na zachování rodu mohou zvýšit i některé formy vizuálního potěšení, jež nám poskytuje naše přirozené prostředí. Když se člověk seznamuje s novým prostředím, vyhledává vzorce, jež by mu jej pomohly zpracovat a využít ve svůj prospěch. Do těchto vzorců spadají důkladně vykreslené oblasti, nepříliš běžné, nicméně informativní znaky jako

²⁶ Dissanayake, 1992; Dissanayake, 2000.

²⁷ Pinker, 1997, chap. 8.

například rovnoběžné a kolmé linie či osy souměrnosti a prodloužení. S jejich pomocí mozek rozčlení zorné pole na plochy, z ploch sestaví předměty a předměty uspořádá tak, aby je člověk při příští příležitosti rozpoznal. David Marr, Roger Shepard, V. S. Ramachandran a další vědci zabývající se zrakem se přiklánějí k názoru, že oku lahodící motivy obsažené v uměleckých dílech a dekorativních předmětech tyto vzorce, které dávají mozku signál, že zrakové ústrojí funguje, jak má, a že analyzuje vnější svět správně, zveličují.²⁸ Podle stejné logiky těží také hudba svými tonálními a rytmickými vzorci z mechanismů, jichž využívá sluchový aparát ve snaze dát světu zvukových vjemů nějaký systém.²⁹

Zatímco zrakové ústrojí přetváří nezpracované barvy a formy na smysluplné předměty a obrazy, estetický aspekt se ještě prohlubuje. Průzkumy v oblasti umění, fotografie a zahradní a parkové architektury společně s experimenty zkoumajícími vizuální vkus odhalily, že ve vjemech, jež jsou lidem příjemné, se určité motivy opakují.³⁰ Některé z nich se možná podílejí na vizuální představě, kterou si člověk spojuje se svým ideálním přirozeným prostředím – a tím je savana: otevřené pastviny poseté stromy a vodními plochami a oplývající jak zvířaty, tak kvetoucími a plodícími rostlinami. Požitek, který lidem přináší pohled na formy typické pro živé organismy a jemuž dal E. O. Wilson název *biofilie*, se zdá být všem lidem společný.³¹ Jiné vzorce obsažené v přírodě, kupříkladu chráněná místa skýtající výhled na okolí, mohou být zdrojem příjemných pocitů z toho důvodu, že indikují bezpečí. Další vzorce jako například stezky, hranice či orientační body mají svůj půvab v tom, že usnadňují průzkum terénu a jeho uložení do paměti. Evoluční estetika má rovněž odpověď na otázku, co rozhoduje o tom, že určitou tvář či postavu vnímáme jako krásnou.³² Nejvýznamnější roli zde hrají rysy signalizující zdraví, vitalitu a plodnost.

Člověk jakožto vynalézavý živočich ve své fantazii bez ustání vytváří nepřeborné kombinace různých událostí. Tato dovednost je jedním z hnacích motorů lidské inteligence – s její pomocí jsme schopni vynalézat nové technologie a postupy (jakými jsou kupříkladu chytání zvířat do pastí nebo rafinace rostlinných výtažků) a osvojovat si nové společenské dovednosti (dát a přijmout slib či rozpoznat společného nepřítele).³³ Schopnosti vytvářet

²⁸ Marr, 1982; Pinker, 1997, chap. 8; Ramachandran & Hirstein, 1999; Shepard, 1990. See also Gombrich, 1982/1995; Miller, 2001.

²⁹ Pinker, 1997, chap. 8.

³⁰ Kaplan, 1992; Orians, 1998; Orians & Heerwgen, 1992; Wilson, 1984.

³¹ Wilson, 1984.

³² Etcoff, 1999; Symons, 1995; Thornhill, 1998.

³³ Tooby&DeVore, 1987.

hypotetické světy využívají i smyšlená vyprávění, ať už slouží jako zdroj informací v tom smyslu, že rozšiřují řadu scénářů, jejichž závěr bude člověk schopen předvídat, či jako zdroj potěšení, plynoucího ze zprostředkovaných pocitů lásky, slávy, vítězství a objevování nových věcí.³⁴ Odtud také plyne Horaciova definice účelu literatury: literatura slouží k poučení a potěšení.

V kvalitních uměleckých dílech jsou jednotlivé estetické prvky poskládány tak, že se celek nerovná pouhému součtu svých částí.³⁵ Kvalitní krajinomalby či fotografie prezentují lákavý výjev a svým geometrickým uspořádáním zároveň vytvářejí žádoucí kontrast a vyváženost. Poutavé příběhy mohou být náhražkou pikantních drbů o atraktivních či vlivných osobnostech, mohou nás přenést do vzrušujících dob a destinací, vhodně vybranými slovy poškádlit náš jazykový cit a naučit nás něco nového o tom, jak to chodí v rodinných, politických či milostných vztazích. Mnohé umělecké formy účelně navozují schéma postupného hromadění a následného uvolnění duševního napětí a napodobují tak jiné druhy potěšení. Umělecká díla jsou navíc často vnímána v kontextu společenského setkání, při němž jsou stejné emoce vyvolávány v mnoha lidech zároveň, což může mít za následek zesílení požitku a navození pocitu pospolitosti. Dissanayakeová právě tuto duchovní stránku uměleckého prožitku, jež podle ní činí umění jedinečným, vyzdvihuje.³⁶

Posledním aspektem psychologie vážícím se k umění je touha po uznání. Jednu z položek v Duttonově seznamu univerzálních uměleckých znaků tvoří nepraktičnost. Neužitečné věci mohou ale paradoxně velmi dobře sloužit k jinému účelu – mohou zhodnocovat jmění svého majitele. Na tuto skutečnost poprvé poukázal Thorstein Veblen ve své teorii sociálního statusu.³⁷ Jelikož nemáme přehled o stavech bankovních účtů svých sousedů, můžeme si jednoduše udělat obrázek o jejich finanční situaci podle toho, zda si mohou dovolit utrácet za přepych a volnočasové aktivity. Podle Veblena pohání psychologii vkusu tři „peněžní zásady“: nápadná spotřeba, nápadný způsob trávení volného času a nápadné plýtvání. Vyplývá z nich, proč jako ukazatelé statusu běžně slouží předměty ze vzácných materiálů, které jsou výsledkem namáhavé, vysoce specializované činnosti, nebo známky nezávislosti dané osoby na manuální práci, tedy například luxusní, nepraktické oblečení a nákladné či časově náročné koníčky. Je příhodné, že biolog Amotz Zahavi na

³⁴ Abbott, 2001; Pinker, 1997.

³⁵ Dissanayake, 1998.

³⁶ Dissanayake, 1992.

³⁷ Frank, 1999; Veblen, 1899/1994.

stejném principu objasňuje, jak se u zvířat vyvinuly výstřední okrasné znaky, například paví ocas.³⁸ Bohatý ohon je výsadou jen těch nejzdravějších pávů, pro něž není problém zásobovat jej živinami. Pávce posuzují případné partnery podle honosnosti jejich ocasu a evoluce tak nahrává majitelům těch nejlepších.

Ačkoli většinu nadšenců při té myšlence jímá hrůza, umění – především výstředné umění – je učebnicový příklad nápadné spotřeby. Téměř ze samotné podstaty umění vyplývá, že postrádá jakoukoli praktickou funkci, a jak Dutton zmiňuje ve svém seznamu, je s ním automaticky spojené nějaké zvláštní nadání (genetické předpoklady, dostatek času na pilování dovedností či oboje dohromady) a kritika (která posuzuje hodnotu umění a umělců). Vybrané umění a přepych byly po velkou část evropských dějin pevně provázány, což ilustrují okázalé dekorace operních a divadelních sálů, zdobné rámy obrazů, slavnostní oblečení hudebníků nebo vazby starých knih. Umění i umělci byli financováni aristokraty nebo zbohatlíky, kteří se prostřednictvím umění snažili získat okamžitý respekt. I dnes se obrazy, sochy a rukopisy prodávají za závratné a vysoce diskutabilní částky (příkladem může být van Goghův *Portrét doktora Gacheta*, který se v roce 1990 prodal za 82,5 milionu dolarů).

V knize *The Mating Mind* (Páření mozků) psycholog Geoffrey Miller tvrdí, že nutkání vytvářet umění je vlastně namlouvací strategií: způsobem, jak svým intelektem, a nepřímo tedy svou genetickou výbavou, zaujmout případné sexuální či dlouhodobé partnery. Jak Miller podotýká, umělecké nadání vyžaduje zvláštní předpoklady, je v populaci nerovnoměrně rozložené a zároveň těžko napodobitelné a vysoce ceněné. Jinými slovy, umělci jsou sexy. Předobraz tohoto chování najdeme i v přírodě, jmenovitě u lemčίκů z Austrálie a Nové Guineje. Sameček si staví propracované hnízdo, které poté úzkostlivě kráší barevnými předměty, například orchidejemi, šnečími ulitami, bobulemi či kůrou. Někteří jedinci svá hnízda za použití listů či kousků kůry doslova pomalovávají natrávenými zbytky ovoce. Samička pak hnízda hodnotí a tvůrce toho nejsymetričtějšího a nejzdobnějšího si vybere pro spáření. Podle Millera je tato analogie přesná:

Kdyby mohl pan Lemčík Hedvábný poskytnout rozhovor časopisu *Artforum*, nejspíš by řekl něco na tento způsob: „Tu svoji neukojitelnou touhu po sebevyjádření a samoúčelném experimentování s barvami a formou si nedokážu vysvětlit. Už si nevzpomínám, kdy jsem potřebu vystavovat na odiv sytě barevné plochy

³⁸ Zahavi & Zahavi, 1997.

zakomponované do monumentálního, a přesto minimalistického prostředí pocítil poprvé, ale když se tomu oddám, jako bych cítil souznění s něčím, co mě přesahuje. Když vysoko ve větvích spatřím nádhernou orchidej, prostě ji musím mít. Když ve svém výtvoru narazím na škebli, která není umístěná zcela správně, musím ji přesunout. ... To, že samičky občas navštěvují mé vernisáže a obdivují mou práci, je příjemný bonus, ale bylo by urážlivé naznačovat, že mé tvoření je záminkou pro páření.“ Lemčici naštěstí mluvit neumějí, a my jsme tak ušetřeni jejich námitek, když si jejich chování vysvětlujeme pohlavním výběrem.³⁹

Osobně se přikláním spíše k umírněnější verzi této teorie, tedy že jedním z důvodů (nikoli jediným důvodem), proč umění vytváříme a vlastníme, je snaha zapůsobit na druhé (nejen na případné partnery) svým sociálním statutem (nikoli pouze svou genetickou výbavou). S touto myšlenkou přišel již Veblen a ve svém díle ji rozvedli novinář a spisovatel Tom Wolfe a historik umění Quentin Bell.⁴⁰ V dnešní době je jejím asi vůbec největším zastáncem sociolog Pierre Bourdieu, podle nějž má znalectví náročných a nepřístupných kulturních děl funkci jakéhosi odznaku, jímž lidé prokazují svou příslušnost k vyšším společenským vrstvám.⁴¹ Je ale třeba mít na paměti, že ve všech těchto teoriích se může bezprostřední a vzdálená příčina lišit. Funkce statusu ani zachování rodu lidem, kteří tvoří či obdivují umění, nejspíš vůbec nepřijdou na mysl, podobně jako Millerovým lemčíkům – tyto funkce zkrátka možná jen osvětlují, jak se potřeba sebevyjádření, cit pro krásu a dovednosti vyvinuly.

Ať už náš cit pro umění slouží k čemukoli, nelze mu upřít značný místní, časový a kulturní přesah. Hume poukazuje na to, že „obecné principy vkusu jsou všem lidem společné. ... ten samý Homér, kterého před dvěma tisíci lety velebili v Aténách a v Římě, se ještě dnes těší oblibě v Paříži a v Londýně.“⁴² I když jsme schopní handrkovat se o to, zda je sklenice napůl plná, či napůl prázdná, pod nánosy kulturních rozdílů skutečně existuje univerzální estetické vlastnosti všem lidem. Jak poznamenává Dutton:

Je třeba si uvědomit, s jakou lehkostí umění cestuje napříč kulturami. Beethovena a Shakespeara si zamilovali i v Japonsku, japonská grafika slaví úspěch v Brazílii, řecké

³⁹ Miller, 2000a, p. 270.

⁴⁰ Bell, 1992; Wolfe, 1975; Wolfe, 1981.

⁴¹ Bourdieu, 1984.

⁴² Z jeho eseje z roku 1757 „Of the standard of taste“, citováno v: Dutton, 2001, p. 206.

tragédie se hrají po celém světě a, bohužel pro spoustu lokálních kinematografií, hollywoodské filmy mají své kouzlo i daleko za hranicemi USA. ... Dokonce i indická hudba ..., která sice západnímu uchu zní zpočátku nezvykle, je prokazatelně založená na pravidelném rytmu, změnách tempa, repetících, variacích, momentu překvapení a vedle toho také na modulaci a líbezné melodii – tedy na metodách, jichž využívá i hudba západní.⁴³

Tím ale rozpínavost člověkem vytvořeného estetického nekonečí. Jeskynní malby z Lascaux, jež se datují do pozdní doby kamenné, neztrácejí nic ze svého kouzla ani v době internetu. Tváře Nefertiti a Botticelliho Venuše by mohly zdobit obálky časopisů o módě z jedenadvacátého století. Zápletka hrdinských eposů, jež jsou součástí mnoha tradičních kultur, je umně transplantovaná do ságy *Hvězdných válek*. Západní muzejní sběratelé artefaktů nevyplenili prehistorické památky Afriky, Asie a Severní i Jižní Ameriky proto, aby rozšířili soupis svých nálezů, ale proto, že se na tyto předměty jejich patroni nemohli vynadívati.

Univerzálnost základního vizuálního vkusu demonstrovali umělci Vitaly Komar a Alexander Melamid experimentem z roku 1993, při němž se prostřednictvím dotazníků snažili dopátrat uměleckého vkusu Američanů.⁴⁴ Dotazovali se respondentů na preference v otázce barvy, tématu, kompozice a stylu, přičemž odpovědi byly do značné míry uniformní. Lidem se líbily realistické, jemně vykreslené krajinomalby v zelené a modré barvě, na nichž figurovala zvířata, ženy, děti a hrdinské postavy. Ve snaze vyhovět spotřebitelským požadavkům vytvořili Komar s Melamidem obraz reflektující tyto odpovědi: realistickým stylem typickým pro devatenácté století namalovali jezerní krajinu, na níž nechybí děti, vysoká zvěř ani George Washington. To je sice úsměvné, ale stalo se něco, co nikdo nečekal. Když malíři zopakovali průzkum v devíti dalších zemích, například na Ukrajině, v Turecku, v Číně nebo v Keni, došli k velmi podobným závěrům: lidé preferovali idealizované krajinomalby, podobné těm na kalendářích, s pouze nepatrnými záměnami za americký standard (místo jelena uváděli například hrocha). Ještě pozoruhodnější je, že tyto McObrazy ilustrují právě ten krajinný typ, který je podle závěrů evoluční estetiky pro náš živočišný druh optimální.⁴⁵

⁴³ Dutton, 2001, p. 213.

⁴⁴ Dutton, 1998; Komar, Melamid, & Wypijewski, 1997.

⁴⁵ Dissanayake, 1998.

Umělecký kritik Arthur Danto přišel s jiným vysvětlením: západní kalendáře, stejně jako veškerá západní kultura a umění, se distribuují po celém světě.⁴⁶ Globalizaci západních stylů považují mnozí intelektuálové za důkaz toho, že umělecký vkus je nahodilý. Podle nich se u lidí projevují obdobné estetické preference jen proto, že imperialismus, světový obchod a elektronická média rozšířily západní ideály do všech koutů světa. Na tom nejspíš něco bude a mnoho lidí považuje toto stanovisko za morálně správné, jelikož z něj vyplývá, že západní kultura není nijak nadřazená kulturám původním, jež nahrazuje.

I tato mince však má dvě strany. Západní společnost vyniká v poskytování věcí, kterých si lidé žádají, tedy čisté vody, účinných léků, hojnosti jídla všeho druhu, rychlé dopravy a komunikace. Zdokonalování těchto služeb a produktů není poháněno altruismem, nýbrž vlastními zájmy – jmenovitě snahou o zisk. Podobně se možná i estetický průmysl zdokonalil v poskytování toho, co lidé chtějí – v tomto případě se jedná o umělecké formy, které vycházejí vstříc našemu elementárnímu vkusu, jako například idylické krajinky, populární písně a dobrodružné či romantické filmy z hollywoodské produkce. Spíše než nahodilým experimentem vnuceným zbytku světa početným námořnictvem jsou tedy umělecké formy, jež vznikly na Západě, úspěšným produktem, který umně pracuje s univerzálním lidským estetickým. Ačkoli tato myšlenka zní velmi provinčně a eurocentricky a já bych jí jen nerad přikládal příliš velkou váhu, něco pravdy na ní být musí: je-li možné generovat zisk působením na univerzální lidský vkus, bylo by překvapivé, kdyby toho podnikatelé ještě nevyužili. Tato teorie navíc není ani zdaleka tak eurocentrická, jak se může na první pohled zdát. Západní kultura, podobně jako západní technologie či kuchyně, se vyznačuje tím, že si ze všech kultur, s nimiž přijde do styku, nenasytně přivlastňuje prvky, jež mají schopnost lidí zaujmout. Příkladem budiž jedna z nejdůležitějších exportních kulturních komodit Ameriky, populární hudba. Ragtime, jazz, rock, blues, soul i rap mají kořeny v afroamerických hudebních formách, jež vycházejí z afrických rytů a vokálních stylů.



CO TEDY V roce 1910 údajně změnilo lidskou přirozenost? Událostí, která Virginii Woolfové vyvstala v paměti, byla londýnská výstava postimpresionistických malířů, mezi jinými Cézanna, Gauguina, Picassa či van Gogha, na níž se světu představil umělecký směr

⁴⁶ Dutton, 1998.

zvaný modernismus. Ve dvacátých letech, kdy vznikl zmíněný výrok, přebíral modernismus vládu nad uměním.

Modernismus rozhodně postupoval, jako by ke změně v lidské přirozenosti skutečně došlo. Umělci zavrhlí všechny finty, kterými lidem tisíce let vycházeli vstříc. V malířství byla realistická technika vytlačena nejdříve bizarními deformacemi tvarů a barev, poté abstraktními kompozicemi, mřížovím, kapkami a cákanci a, v případě obrazu v hodnotě dvou set tisíc dolarů, jenž figuroval v nedávno natočené komedii *Art* (Umění), i čistým bílým plátnem. V literatuře byly vševědoucí vypravěči, strukturovaný děj, řádné seznámení s postavami a celková čtivost nahrazeny proudem vědomí, nechronologickým sledem událostí, matoucími postavami, nahodilým řazením, subjektivním a nesouvislým vyprávěním a náročným stylem. V poezii se ve velkém upouštělo od rýmu, metra, pravidelného verše a srozumitelnosti. V hudbě musel tradiční rytmus a melodie ustoupit atonálním, serialistickým, nelibozvučným, dodekafonickým skladbám. V architektuře letěly pojmy jako zdobnost, lidské měřítko, zeleň a tradiční řemeslo oknem (nebo by letěly, kdyby se ta okna dala otvírat) a domy se proměnily v hranaté „stroje na bydlení“ z průmyslových materiálů. Vrcholem modernistické architektury se staly kancelářské mrakodrapy ze skla a oceli a americké obytné věžáky, britské obecní byty z poválečných dob a sovětské bytové komplexy.

Co vedlo umělecké elity k tomu, že se rozhodly razit cestu směru, jenž si žádal takový masochismus? Modernismus byl zčásti inzerovaný jako reakce na viktoriánskou samolibost a na naivní měšťáckou víru ve vědění, nevyhnutelný pokrok a spravedlnost společenského řádu. Zvláštní a znepokojivé umění mělo lidem připomenout, že svět je zvláštní a znepokojivé místo. Věda údajně hlásala to samé. Podle znění, které doputovalo do humanitních kruhů, Freud ukázal, že chování pramení z nevědomých a iracionálních impulzů, Einstein ukázal, že čas a prostor jsou definovatelné pouze ve vztahu k pozorovateli, a Heisenberg ukázal, že poloha a hybnost tělesa jsou z podstaty neurčitě, jelikož na ně působí samotná činnost pozorování. O mnoho let později se tyto fyzikální kudrlinky staly inspirací pro známý podvod, při němž se fyziku Alanu Sokalovi podařilo v časopisu *Social Text* publikovat článek plný naprostých nesmyslů.⁴⁷

Modernismus měl však za cíl víc než jen uštědřit pár ran zpohodlnělosti. Jeho oslava čisté formy a pohrdání jednoduchou krásou a měšťáckými požitky měly jasný logický základ

⁴⁷ *Lingua Franca*, 2000.

a politický a duchovní program. V recenzi knihy obhajující modernistické cíle nabízí kritik Frederick Turner jejich objasnění:

Moderní umění mělo velkolepý cíl – diagnostikovat, a poté vyléčit, „nemoc k smrti“, jež sužuje moderní lidstvo. ... [Jeho uměleckým posláním] je odhalit a následně potlačit rutinní způsob prožívání a interpretační rámce, jež nám poskytuje konformní a komerční společnost, a umožnit lidem, aby svými obnaženými, oživenými smysly znovu plně pocítili bezprostřednost skutečného života. Tato terapeutická činnost je i posláním duchovním v tom smyslu, že by společenství sestávající z takto přetvořených jedinců mohlo teoreticky vybudovat společnost lepší. Tomuto vývoji brání kooptace, komerční zájmy, komerční reprodukce a kýč. ... Nové, nefalšované zážitky – k nimž mají umělci zcela přímý přístup – společnost normalizuje, škatulkuje a omílá tak často, že ztrácí svou původní ostrost.⁴⁸

Počátkem sedmdesátých let byly ideje modernismu rozšířeny souborem stylů a filozofií označovaných jako postmodernismus. Postmodernismus ještě agresivněji prosazoval relativismus a zdůrazňoval existenci mnoha náhledů na svět, z nichž žádný není správnější než ostatní. Ještě naléhavěji odmítal, že by mohl existovat nějaký smysl, vědění, pokrok a společné kulturní hodnoty. Byl marxističtější než modernismus a výrazně paranoidnější – hlásal, že pravda a pokrok jsou pouhými taktickými nástroji mocenské politiky, jež privilegují zájmy bílých heterosexuálních mužů. Zboží vyráběné ve velkém a příběhy či výjevy šířené médii byly podle postmodernistické doktríny vytvořeny za účelem znemožnit autentičnost lidského poznání.

Postmodernistické umění si stanovilo za cíl ukázat nám cestu z tohoto vězení. Umělci si chtějí přivlastnit kulturní motivy a zobrazovací postupy obsažené v ikonách kapitalismu (kupříkladu reklamách, obalech od jídel či erotických fotografiích), které deformují, zvětčují či zasazují do nezvyklých kontextů. Nejranějším příkladem takové tvorby jsou Warholovy obrazy polévkových konzerv a série fotografií zobrazujících Marilyn Monroe v nerealistických barvách. Z nedávné doby stojí za povšimnutí výstava ve Whitney Museum s názvem „Černý muž“, kterou jsem popsal ve dvanácté kapitole, nebo fotografie Cindy Shermanové, jež zachycují genderově nezařaditelné figuríny naaranžované do bizarních

⁴⁸ Turner, 1997, pp. 170, 174–175.

pozic. (Sám jsem je zhlédl na výstavě pořádané Massachusettským technologickým institutem, jejímž tématem bylo „ženské tělo jako dějiště protichůdných tužeb a ženství jako napnutá pavučina společenských očekávání, historických předpokladů a ideologických interpretací“.) V postmodernistické literatuře autoři v procesu psaní komentují, co píší. V postmodernistické architektuře dochází k nesourodému kombinování materiálů a prvků typických pro různé druhy budov a různá historická období, výsledkem čehož vznikají například markýzy z pletiva tvořeného články řetězu, které jsou k vidění v luxusních nákupních centrech, nebo se na střechy elegantních mrakodrapů staví korintské sloupy, které nic nepodpírají. Postmodernistické filmy obsahují důmyslně skryté aluze na již existující filmy či tematizují samotný filmařský proces. Ve všech těchto uměleckých formách nás ironie, aluze na vlastní dílo a falešné známky toho, že dílo není zamýšlené příliš vážně, nutí obrátit pozornost k reprezentacím samotným, jež (podle doktríny) máme tendenci zaměňovat za skutečnost.



JAKMILE SI PŘIPUSTÍME, co modernismus a postmodernismus výsostnému umění a humanitním vědám provedly, jsou důvody pro jejich úpadek nasnadě. Obě tato hnutí vycházejí z mylné teorie lidské psychologie – z teorie nepopsaného listu. Nejvíce se ohánějí tím, jak společnost zbavují veškeré přetvářky, ale přitom zapomněly aplikovat stejný postup na sebe samé. A navíc z umění udělaly hroznou nudu!

Modernismus i postmodernismus přímo lpí na percepční teorii, která se již dlouho považuje za překonanou a která tvrdí, že smyslové orgány mozku předkládají směsici nezpracovaných barev a zvuků a že všechny další součásti percepčního procesu jsou získány sociální konstrukt. Jak jsme si ukázali v předchozích kapitolách, zrakové centrum mozku sestává z asi padesáti oblastí, které přijímají nezpracované pixely a jednoduše je skládají do ploch, barev, pohybů a trojrozměrných předmětů. Tento systém můžeme vědomě vypnout a přepnout se na ryzí smyslové vnímání asi tak dobře, jako můžeme donutit žaludek, aby vypouštěl trávicí enzymy na povel. Funkcí zrakového systému navíc není přenést nás do halucinatorního světa izolovaného od skutečného dění. Vyvinul se proto, aby nám poskytoval informace o důležitých věcech, jež nás obklopují, například o skalách, srážech, zvířatech či ostatních lidech a jejich úmyslech.

Toto vrozené uspořádání ale není pouhým nástrojem pro pochopení fyzické stránky světa. Kromě toho totiž obohacuje naše zrakové vjemy o univerzální emoce a estetické potěšení. Malým dětem se líbí idylické krajinky více než obrázky lesů a pouští a sotva tříměsíční mimina upírají delší pohledy na tváře pěkné než na tváře nehezké.⁴⁹ Navíc dávají přednost libozvučným hudebním intervalům před intervaly nelibozvučnými, a když na sebe dvouleté děti začnou ve hře brát cizí role, ocitají se ve vstupní bráně života plného smyšlených příběhů.⁵⁰

Přijdeme-li do styku s produkty chování lidí kolem nás, posuzujeme je na základě naší vlastní intuitivní psychologie, naší teorie mysli. Jazykové výpovědi ani lidské výtvořky, jako třeba výrobky či umělecká díla, nepřijímáme bez rozmyslu. Místo toho se snažíme zjistit, za jakým účelem byly vytvořeny a jaký je jejich zamýšlený účinek (viz dvanáctá kapitola). Nepopírám, že občas můžeme sednout na lep chytrým lhářům, ale to neznamena, že bychom byli uvězněni ve falešném světě slov a obrazů, odkud by nás mohli vysvobodit jen postmodernističtí umělci.

Dále, modernističtí a postmodernističtí umělci a kritici nepřiznávají jeden z přirozených lidských rysů pohánějících umění: touhu po uznání, a to především svou touhu po uznání sebe samých. Jak jsme si již ukázali, psychologie umění je pevně provázaná s psychologií uznání, s oceňováním výjimečnosti, přepychovosti, speciálních dovedností a dechberoucí krásy. Kdykoliv však vznikne poptávka po něčem vzácném, vstoupí do hry podnikatelé a ze vzácného udělají obyčejné, a kdykoliv se někdo snaží napodobit oslnivý výkon, vzniká riziko, že jej o jeho oslnivost připraví. To má za následek neustálé obměny uměleckých stylů. Ze zjištění psychologa Colina Martindalea vyplývá, že každá umělecká forma postupně nabývá na komplikovanosti, zdobnosti a citovosti, dokud se zcela nevyčerpá její potenciál.⁵¹ Následně dochází k tematizaci stylu samotného, přičemž na scénu přichází styl nový. Podle Martindalea je tento koloběh zapříčiněn navyknutím publika, svůj podíl na něm ale mají i umělci a jejich snaha poutat na sebe pozornost.

⁴⁹ Etcoff, 1999; Kaplan, 1992; Orians & Heerwgen, 1992.

⁵⁰ Leslie, 1994; Schellenberg & Trehub, 1996; Storey, 1996; Zentner & Kagan, 1996.

⁵¹ Martindale, 1990.

2. KOMENTÁŘ

1. Překladatelská analýza

1.1. Extratextové faktory

1.1.1. Autor

Autorem textu je Steven Pinker, uznávaný experimentální psycholog působící na katedře psychologie Harvardské univerzity a autor populárně-naučné literatury, za niž obdržel řadu ocenění. Oblastí jeho zájmu je především vizuální vnímání a psycholingvistika. Ve světě je znám jako propagátor evoluční psychologie, která považuje psychologické rysy člověka za výsledek přírodního či pohlavního výběru, což se velmi silně projevuje právě v pojednávaném textu. (Pinker, 2008)

1.1.2. Příjemce

Jelikož se jedná o text populárně-naučný, je zamýšleným příjemcem jak v primární, tak v sekundární komunikační situaci vzdělaný čtenář bez hlubší znalosti problematiky. Je pravděpodobné, že text pro svůj široký mezioborový záběr zaujme i osoby s psychologickým vzděláním. Jim nicméně není primárně určen a psychologie navíc není těžištěm překládané kapitoly, proto je při uvažování o překladu nebudeme brát v potaz.

Hlavní rozdíl mezi primárním a sekundárním příjemcem je dán samotným tématem knihy, které je mnohem aktuálnější v Americe než v Evropě. Naše kultura se debatami o konceptu tabula rasa příliš nezabývá, jelikož jej považuje za překonaný (Harvánková, 2008, s. 5, 36). Překlad tedy slouží spíše jako ilustrace poměrů v USA, což se odráží i v jeho funkčních vlastnostech.

1.1.3. Místo a čas

Ačkoliv text pojednává o fenoménech, které jsou obecně platné a týkají se všech lidí bez rozdílu, hraje meziprostorový faktor v překladu nezanedbatelnou roli. Jak již bylo řečeno, koncept nepopsaného listu totiž v naší kultuře nemá zdaleka takovou tradici jako v USA, kde je otázka vlivu prostředí a genetiky na vývoj jedince stále kontroverzní téma (Pinker, 2003,

s. viii-ix). V jiných ohledech není originální text s primárním kontextem pevně spjatý a nutnost vyrovnávání rozdílů v presupozicích primárního a sekundárního příjemce se tak v překladu projevuje spíše v menší míře.

Jelikož originální text pochází z roku 2002 a pojednávaná problematika nepodléhá významným změnám, časový faktor nehraje při převodu příliš důležitou roli. Přesto musel být text kvůli rychlému v jednom případě aktualizován – ve větě „*Since we cannot easily peer into the bank books or Palm Pilots of our neighbors, a good way to size up their means is to see whether they can afford to waste them on luxuries and leisure*“ (O: 406) jsem výrazy *bank books* a *Palm Pilots* nahradila zastřešujícím výrazem *bankovní účty*. Vkladní knížky se dnes již aktivně příliš nepoužívají a *Palm Pilots* byly kapesní počítače, které náš čtenář pravděpodobně vůbec nezná. Možnost náhrady za aktuálnější chytré telefony jsem zavrhla, protože si je čtenář automaticky nespojuje s finančními operacemi.

V úvahu také přicházela náhrada slova *videostores* (O: 402) výrazem *DVD půjčovny*, nakonec jsem se ale rozhodla neaktualizovat a použít slovo *videopůjčovny*. Jako videopůjčovna se totiž i dnes chápe zařízení, které na omezenou dobu půjčuje filmy, a to v jakémkoli formátu.

1.1.4. Médium

Překládaný text je dvacátou, a tedy předposlední, kapitolou publikace *The Blank Slate*, která široce pojednává o vlivu teorie nepopsaného listu na řadu oblastí lidské činnosti. Také v sekundární komunikační situaci by text nejlépe sloužil jako součást celé publikace. Proto jsem například odkazy na použitou literaturu ve většině případů nijak neupravovala, pouze jsem je přesunula do poznámek pod čarou. Díky členění na poměrně samostatné, tematicky rozdílné kapitoly by text mohl fungovat například i jako součást umělecky zaměřeného sborníku článků a esejů. V tom případě by bylo nutné provést menší úpravy tak, aby nedocházelo k odkazování na předchozí kapitoly typu „*After nineteen chapters, you can probably guess where I will seek a diagnosis for these three ailing endeavors*“ (O: 403–404).

1.1.5. Záměr a funkce

Jak uvádí sám autor, kniha byla napsána se záměrem nastolit kompromis mezi extrémními přístupy k pojednávání problematice, připouštějícími buď jen vliv přírody na jedné straně, nebo jen vliv genetiky na straně druhé, a především ukázat, že přijmutím faktu, že genetika v mentálním vývoji jedince hraje nezanedbatelnou roli, se automaticky nedopouštíme útoku na rovnostářské hodnoty a ideály. Cílem překládané kapitoly je ukázat neblahý vliv teorie nepopsaného listu na umění a poukázat na výhody, které by s sebou přineslo propojení umění s poznatky evoluční a kognitivní psychologie.

Se záměrem autora úzce souvisí i funkce textu. Z populárně-naučné povahy textu a z faktu, že obsahuje velké množství informací z mnoha oblastí lidského vědění, vyplývá, že dominantní komunikační funkcí textu je funkce referenční. Nicméně vzhledem k záměru autora a k citlivosti tématu je zřejmé, že nejspíše neméně důležitou funkcí bude funkce konativní. Konativnost se projevuje v kompozici textu, ve výběru citované literatury, ve výstavbě argumentace i ve výběru výrazových prostředků (kurzíva původního textu je nahrazena podtržením):

„Modernist and postmodernist artists and critics fail to acknowledge another feature of human nature that drives the arts: the hunger for status, especially their own hunger for status.“ (O: 412)

„Once we recognize what modernism and postmodernism have done to the elite arts and humanities, the reasons for their decline and fall become all too obvious.“ (O: 411–412)

Jak již bylo řečeno, při převodu dochází ke změně funkčních vlastností textu, jmenovitě k posílení funkce referenční na úkor funkce konativní, což je dáno především vztahem tématu k sekundárnímu kontextu.

Kromě těchto dvou dominantních funkcí je v textu v menší míře využita i funkce expresivní („*And they take all the fun out of art!*“ (O: 412)) a poetická („[...] *I create in order to procreate.*“ (O: 407)). (Jakobson, 1995)

1.2. Intratextové faktory

1.2.1. Téma

Téma vlivu prostředí a genetiky na vývoj jedince je v Americe stále kontroverzní a nejspíš kvůli silnému vlivu náboženství či dlouhé tradici politické korektnosti je většinová společnost přesvědčena o správnosti konceptu tabula rasa. Mnozí vědci sice zdůrazňují význam genetiky, ale jejich názory jsou často odmítány jako nemorální (Pinker, 2003, s. viii-ix). Kniha *The Blank Slate* se zabývá právě morálním a emocionálním aspektem problematiky. Překládaná kapitola je součástí bloku, v němž se autor snaží nastolit rovnováhu mezi vlivem prostředí a genetiky v otázkách, které jsou v souvislosti s tématem knihy diskutovány nejčastěji – kromě umění je to politika, výchova dětí, násilí a gender.

Tematicky je text poměrně obsáhlý. Zabývá se například odlivem studentů z humanitních oborů, vzestupem a úpadkem umění, obecnými znaky a vlastnostmi uměleckých děl, způsobem vizuálního vnímání, evoluční estetikou, otázkou společenského statusu a otázkou umění jako evoluční adaptace, namlouvacími strategiemi lečníků, univerzálním lidským estetickým, znaky a cíly modernismu a postmodernismu aj. Výsledkem velkého množství témat v takto krátkém textu je, že se autor u každého tématu zdrží jen krátce a pokračuje na téma jiné. Jednotlivá témata tedy nejsou pojednávána do hloubky a to se podepsalo i na terminologii – na jednu stranu je výhodou, že k překladu není třeba důkladná znalost problematiky, na stranu druhou ale text obsahuje terminologii z mnoha často velmi rozdílných oblastí.

1.2.2. Kompozice

Text je členěn na různě dlouhé úseky pomocí grafického předělu a začíná velmi úderně a bezprostředně: „*The arts are in trouble.*“ (O: 400) Jakýsi úvod do problematiky kapitoly přichází až na konci prvního úseku: „*In this chapter I will diagnose the malaise of the arts and humanities and offer some suggestions for revitalizing them.*“ (O: 401) Tuto kompozici autor zvolil nejspíš proto, že první úsek textu sestává převážně z citací a objektivního popisu bezútešné situace, v níž se umění a humanitní vědy nacházejí, od kterých se bezprostředně na začátku druhého úseku distancuje. Naopak dokládá, jak se umění daří,

příčemž ty, kteří jsou přesvědčeni o opaku, označuje za oběti kognitivní iluze. Vzápětí nicméně přiznává, že tři umělecké sféry problémy skutečně mají, a tento fakt uvádí do vztahu s výrokem Virginie Woolfové „*In or about December 1910, human nature changed*“ (O: 404).

Výklad o výroku Virginie Woolfové a s ním spojeném modernismu je rozdělen velmi dlouhým úsekem, který představuje dvě třetiny překládaného textu. V něm autor rozsáhle pojednává o tom, že umění je pro lidský druh přirozené, že nejspíš slouží jako evoluční adaptace, a také konstatuje a dokládá existenci vrozených estetických univerzálií. Tím si připravuje půdu pro návrat k modernismu (a postmodernismu), který na základě uvedených poznatků důrazně odmítá, protože je založený na mylné teorii nepopsaného listu. Dochází k závěru, že úpadek zmíněných tří sfér umění je zapříčiněn modernismem a postmodernismem, tedy nepřímo konceptem tabula rasa. To je pointou celé kapitoly, což mi umožnilo přeložit jen její část.

Text je tedy jakýmsi řetězcem témat, která na sebe většinou navazují, někdy jsou však tematické skoky poměrně velké. Obzvláště první třetina textu je značně zamotaná, autor se stále vrací k již řečenému a zase zpátky a nepozorný čtenář se v jeho argumentaci lehce ztratí. Především opakované popírání již řečeného se mírně podepsalo na koherenci první třetiny textu, zbytek kapitoly je naopak bezproblémový. Koheze je docílena běžnými prostředky, jakými jsou opakování slov, synonyma, člen určitý či zájmena, spojovací výrazy či třeba syntaktické paralelismy. Poměrně často jsou ale informace pouze juxtapozičně řazené vedle sebe. Typickým příkladem je první citace:

„Serious book stores are losing their franchise; small publishing houses are closing shop; little magazines are going out of business; nonprofit theaters are surviving primarily by commercializing their repertory; symphony orchestras are diluting their programs [...].“ (O: 400)

Převažujícím slohovým postupem je postup výkladový, jenž se místy prolíná s postupem úvahovým. Ten je nejznatelnější v odstavci začínajícím větou „*But there is another side to the story*“ (O: 409). V souvislosti s velkým množstvím výčtů a samostatných konstatování se v textu hojně uplatňuje i slohový postup informační.

Text je průběžně prokládán citacemi jiných vědců a učenců, jimiž Pinker podporuje své argumenty. Na ně se zaměřím v oddíle pojednávajícím o intertextovosti (3.3.).

1.2.3. Žánrově-stylistická charakteristika

Stylové zařazení textu hraje při překladu významnou roli, protože populárně-naučný styl se v češtině a v angličtině do značné míry liší. „Styl populárně vědecký, do něhož zasahují prostředky stylu hovorového, případně publicistického, včetně jeho větvě beletristické, není tak koncentrovaný [jako styl vědecký]. [...] Věty jsou kratší, terminologie není příliš speciální, nebo se termíny v textu vysvětlují, opisují, objevují se bohatší názvová přirovnání, občas i expresivní výrazy.“ (Knittlová, 2010, s. 150) Mistrík u populárně-naučného stylu připouští i občasné hovorové prvky (1997, s. 558).

Co se týče anglického vědeckého stylu, velmi záleží na zaměření textu – u věd humanitních se blíží stylu publicistickému až uměleckému. Navíc bývá osobnější než u věd exaktních a rozdíly najdeme i v terminologii, která je u humanitních věd nepřesnější a složitější než u věd exaktních. (Knittlová, 2010, s. 150) Z toho vyplývá větší míra expresivity a jazykové inovace anglických textů.

Při překladu je tedy nutné vyrovnávat rozdíly mezi vlastnostmi populárně-naučné literatury obou jazykových oblastí. O této problematice podrobněji pojednává především kapitola 3.2.

1.2.4. Lexikum

Samotným tématem textu *The Arts* je dána vysoká míra abstraktnosti lexika. Té se vymyká v podstatě jen úsek, v němž autor popisuje současný stav jednotlivých uměleckých odvětví, a část textu pojednávající o lemčících. Zdaleka nejabstraktnější úseky textu nicméně nepocházejí od Pinkera – jedná se o vložené citace, jmenovitě o seznam univerzálních uměleckých znaků od Denise Duttona (O: 404) a následující úryvek z citace Fredericka Turnera:

„The great project of modern art was to diagnose, and cure, the sickness unto death of modern humankind.... [Its artistic mission] is to identify and strip away

the false sense of routine experience and interpretive framing provided by conformist mass commercial society, and to make us experience nakedly and anew the immediacy of reality through our peeled and rejuvenated senses.“

(O: 410)

Slovní zásoba je neutrální s občasnými formálnějšími výrazy cizího původu či výrazy hovorovými. Množinu hovorových lexikálních jednotek tvoří především frázová slovesa jako např. *tap into*, *size up*, *throw together*, *take in*, hovorovost je nicméně vlastní i jiným výrazům: *pretty much*, *push it too far*, *fancy shopping mall*, *some fifty regions*, *a final bit of psychology*.

Slova cizího původu, jež mají vyšší stylistickou hodnotu, se v textu objevují podstatně častěji než slova hovorová. Některá z nich pocházejí z francouzštiny, např. *malaise*, *nouveau riche*, *connoisseurship*, *naïve*, *tableau*, většina je ale původu latinského. Patří mezi ně slova jako *nascent*, *stimuli*, *sumptuousness*, *strata*, *rationale*, *perennial* a mnoho dalších.

Velmi důležitou součástí textu jsou samozřejmě termíny. Vzhledem k tomu, že se text dotýká dlouhé řady témat, pochází terminologie z mnoha různých vědních oborů, převážně uměnovědných. Zároveň je text velmi bohatý na výčty, což s sebou přináší i poměrně velký počet termínů. Jak již bylo uvedeno dříve, terminologie v humanitních odborných textech je často méně přesná než terminologie exaktních věd, což s sebou přináší i poměrně častou neustálenost termínů. Proto se v textu objevují jak zcela ustálené termíny s jednoznačným českým ekvivalentem – *cognitive illusion*, *evolutionary adaptation*, *biophilia*, *omniscient narration*, *stream of consciousness* – tak termíny volnější. Pro některé z nich existuje více ekvivalentů, z nichž bylo při překladu nutné vybrat ten nejvhodnější: *proximate and ultimate cause*, *blank slate*, *classical music*. U některých termínů jsem byla nucena vytvořit ekvivalent vlastní: *e-zines*, *pecuniary canons*, *idealized landscape*, *psychology of esteem*. Poslední skupinou jsou termíny, které bylo nutné přeložit víceslovným opisem, např. *fitness* či *search image*. K některým problematickým termínům se vrátím v kapitole 3.4.

1.2.5. Syntax

Zajímavým rysem textu je velmi nízká frekvence participií: „*Postmodernism was even more aggressively relativistic, **insisting** that there are many perspectives on the world, none*

of them privileged.“ (O: 411) Obecně dochází v textu k nahrazování větných konstrukcí polovětnými či nominálními vazbami v poměrně malé míře, stupeň kondenzovanosti textu je tedy spíše nízký. Na tom se podílí i velmi vysoká frekvence parataktických souvětí.

Výrazným rysem textu je četný výskyt verbonominálních konstrukcí, jenž s sebou při překladu přináší těžkosti spojené s nutností obměňovat konstrukce tak, aby český text nebyl přehlacen slovesem *být*. Jak je známo, čeština je vůči opakování slov méně tolerantní než angličtina, a i když se v odborněji zaměřených textech opakování akceptuje, stylistická úroveň překladu by jím mohla být negativně poznamenána.

Text se také vyznačuje poměrně propracovanou modalitou. V hojné míře je zastoupena modalita jistotní, a to jak prostřednictvím modálních sloves, tak i částic: „*there really **may** be a drought*“ (O: 403), „*it **must** have an element of truth*“ (O: 409), „*modernism **certainly** proceeded*“ (O: 409). V textu se samozřejmě objevuje i modalita dispoziční: „*most Americans **can** now choose*“ (O: 402), „*I **must** put it right*“ (O: 407). Zdaleka nejzastoupenějšími modálními slovesy jsou *can* pro vyjádření modality dispoziční a *may* pro vyjádření modality jistotní.

Text *The Arts* je dokladem již uvedeného tvrzení, že vědecké texty humanitního zaměření se vyznačují určitou mírou subjektivity. Ačkoliv text není osobní nijak výrazně, autorův subjekt se v něm projevuje průběžně, a to převážně skrze první osobu čísla jednotného.

„*I am partial to a weaker version of the theory [...].*“ (O: 407)

„*In this chapter I will diagnose the malaise of the arts and humanities [...]. They didn't ask **me**, but by their all accounts they need all the help they can get [...].*“ (O: 401)

„*After nineteen chapters, you can probably guess where I will seek a diagnosis for these three ailing endeavors.*“ (O: 403–404)

V poslední příkladové větě je navíc patrná snaha o kontakt se čtenářem. K němu dochází poměrně často za použití první osoby čísla množného, jež také slouží pro vyjádření všeobecného lidského konatele. „*We do not take a stretch of language or an artifact like a product or work of art at face value, but try to guess why the producers came out with them and what effect they hope to have on **us** (as **we** saw in Chapter 12).*“ (O: 412) První osoba

množného čísla se ani v českých vědeckých, tím spíše populárně vědeckých textech nepociťuje jako neobvyklá, proto zůstala kontaktovost zachována i v překladu (Knittlová, 2010, s. 151).

Jak již bylo řečeno několikrát, text je poměrně bohatý na výčty, ať už v rámci věty, či nadvětých celků (viz úsek citovaný v souvislosti s kohezí v části 1.2.2.). Ačkoliv výčty velmi často mívají podobu tzv. triád, v překládaném textu jich je poměrně málo. Převládají výčty o dvou a čtyřech členech.

Přestože je text na syntaktické figury poměrně chudý, místy se autor uchyluje k paralelismům, které přispívají k důraznosti sdělení a navíc napomáhají přehlednosti textu.

*„According to the version that trickled into the humanities, **Freud showed that** behavior springs from unconscious and irrational impulses, **Einstein showed that** time and space can be defined only relative to an observer, and **Heisenberg showed that** the position and momentum of an object were inherently uncertain because they were affected by the act of observation.“*

(O: 410)

Nezanedbatelnou úlohu hrají vsuvky, v nichž je místy vyjádřen autorův postoj k pojednávané problematice, a které jsou nositeli jemné ironie. Tuto ironii navíc dotvářejí tím, že umožňují odstup od ostatního textu: *„In architecture, ornamentation, human scale, garden space, and traditional craftsmanship went out of the window **(or would have if the windows could have been opened)** [...]“* (O: 410)

2. Metoda překladu

Nezbytnou součástí překladatelského procesu je zvolení metody překladu, tedy jednotného přístupu k převodu z jednoho jazykového kódu do druhého. Při uvažování o metodě překladu je nutné brát v potaz komunikační situaci, především předpokládaného příjemce, a domácí literární tradici.

Jelikož se jedná o text populárně-naučný, a tedy notně informativní, je hlavním kritériem překladu zachování obsahové stránky výchozího textu. Zároveň je však důležité zachovat určitou stylistickou úroveň, a proto se nebráním mírným významovým posunům tam, kde takový zásah zvýší čtivost a plynulost textu, aniž by ho po obsahové stránce poškodil. S tím úzce souvisí i funkční vlastnosti překladu. Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, funkční vlastnosti originálního textu byly při překladu mírně pozměněny – funkce konativní byla lehce potlačena ve prospěch funkce referenční. To je dáno rozdílem mezi primárním a sekundárním kulturním prostředím (více viz 1.1.2. a 1.1.5.)

Mezikulturní faktor se v překladu projevil i ve formě cizích reálií, které mnohdy předpokládanému čtenáři překladu nemusí být známy. V souladu s překladatelskými konvencemi jsem se pokusila převést význam a zároveň navodit dojem cizího prostředí. Při překladu jsem tedy většinu reálií zachovala, pouze v případech, v nichž se silně uplatňoval obecný význam, jsem se uchýlila k substituci. Podrobněji se problematikou zabývá kapitola 3.5.

Aby výsledný text odpovídal domácím překladatelským a žánrově-stylistickým normám, bylo třeba mírně potlačit expresivitu výchozího textu, jelikož, jak bylo řečeno v kapitole 1.2.3., české popularizační texty mívají věcnější a odbornější ráz než odpovídající texty anglosaské. Zároveň jsem však nechtěla autorův styl zcela zploštit a text tak znatelně ochudit. Mým cílem tedy bylo autorský styl, a s ním související expresivitu textu, zachovat v nejvyšší možné míře, jakou dovolují domácí normy.

3. Překladačské problémy

3.1. Aktuální větné členění

Při překladu odborných, a do značné míry tedy i populárně-naučných textů, je zcela zásadní, aby překladatel rozpoznal a následně zachoval tematické jádro výpovědi. Pro vyjádření rématu se nicméně v češtině a v angličtině používají mnohdy rozdílné prostředky. Čeština se svým volným slovosledem ve většině případů využívá pozičního způsobu vyjádření rématu, což znamená, že jednotka s největší výpovědní dynamičností obvykle stojí na konci věty. Réma se dá vyjádřit i lexikálními prostředky či vytýkacími syntaktickými konstrukcemi. Pevný slovosled neumožňuje angličtině vyjadřovat réma pozičně v takové míře, jaká je běžná v češtině. Vedle lexikálních prostředků a vytýkacích vazeb, které jsou naopak zastoupenější v angličtině, se v hojné míře setkáme i s rématem v podobě předložkové vazby *s by* v pasivních konstrukcích. Réma je často signalizováno i neurčitým členem či verbonominálními konstrukcemi. Někdy je ale situace nejednoznačná a jediným indikátorem rématu se stává kontext. (Knittlová, 2010, s. 156–157)

Při překladu bylo tedy často nutné přeskupit jednotlivé větné členy tak, aby réma stálo v koncové pozici:

*„Vision researchers [...] have suggested that the pleasing visual motifs used in art and decoration **exaggerate** these patterns, which tell the brain that the visual system is functioning properly and analyzing the world accurately.“*
(O: 405)

*„[...] vědci zabývající se zrakem se přiklání k názoru, že oku lahodící motivy obsažené v uměleckých dílech a dekorativních předmětech tyto vzorce, které dávají mozku signál, že zrakové ústrojí funguje, jak má, a že analyzuje vnější svět správně, **zveličují**.“* (P: 15)

Volný slovosled češtiny byl nicméně výhodou v případech, kdy autor potřeboval vyjádřit důraz na přísudku či některé jeho části, což angličtina neumožňuje, a musel tedy réma naznačit pomocí grafického zvýraznění (v původním textu kurzíva, zde podtržení):

„As a matter of fact, the arts and humanities are **not** in trouble.“ (O: 402)

„Ve skutečnosti to s uměním ani s humanitními vědami z kopce **nejde**.“ (P: 10)

„While the total number of bachelor's degrees rose by almost 40 percent between 1970 and 1994, the number of degrees in English **declined** by 40 percent.“ (O: 401)

„Zatímco celkový počet absolventů bakalářských studijních programů mezi roky 1970 a 1994 stoupl o bezmála čtyřicet procent, počet absolventů anglické literatury o stejné procento **klesl**.“ (P: 9)

3.2. Expresivita

Mým cílem bylo zachovat odlehčený tón textu a tedy i jeho expresivitu natolik, nakolik to překladatelské a žánrově-stylistické normy dovolují. Protože autorův jazyk není expresivní nijak výrazně, byly zásahy do textu poměrně malé. S expresivitou jsem nakládala několika různými způsoby.

Ve většině případů jsem se rozhodla expresivitu v překladu zachovat. Podmínkou bylo, že míra expresivity nepřesáhla rozumnou mez a že výsledný český ekvivalent zněl přirozeně a neupoutával na sebe příliš mnoho pozornosti.

Pro potlačení či zmírnění expresivity jsem se rozhodla v případech, jež byly expresivní příliš, či pro něž jsem nenašla vhodný expresivní ekvivalent.

„Another [cause] may be a surfeit of Ph.D.s **pumped out** by graduate programs that failed to **practice academic birth control**.“ (O: 401)

„[...] že se některé obory nedokázaly vypořádat s vysokým počtem studentů, výsledkem čehož **chrlí jeden doktorský titul za druhým**.“ (P: 9)

„[...] **audiophile-quality** musical recordings“ (O: 402)

„[...] hudebních nahrávek **ve vysoké kvalitě**“ (P: 10)

„*The number of books in print [...] **has exploded**, as have book sales.*“ (O: 402)

„*Počet publikovaných knih [...] **prudce roste**, ruku v ruce s jejich prodejem.*“

(P: 10)

Ztrátu expresivity jsem se místy snažila vyrovnat pomocí kompenzace, tedy použitím expresivního výrazu tam, kde je původní text zcela bezpříznakový. Tento postup byl ale spíše výjimečný, při důsledné kompenzaci všech ztrát by totiž bylo nemožné dosáhnout zmírnění celkové expresivity výchozího textu.

„*Though people can **argue** about whether the glass is half full or half empty [...].*“ (O: 408)

„*I když jsme schopní **handrkovat se** o to, zda je sklenice napůl plná, či napůl prázdná [...].*“ (P: 18)

„*Then there are genres that **are flourishing** as never before [...].*“ (O: 403)

„*Vedle toho existují oblasti, které právě **zažívají boom** [...].*“ (P: 11)

Výrazy, které nějakým způsobem vyjadřují autorův postoj, jsem v překladu zachovala. Jedná se především o výrazy, jež vyjadřují ironický odstup (viz následující příklad), či výrazy evaluativní. Žádný z těchto prostředků se však v textu nevyskytuje ve vysoké míře.

„*I didn't say it; they did: the critics, scholars, and **(as we now say)** content providers who make their living in the arts and humanities.*“ (O: 400)

„*S tím jsem nepřišel já, ale kritici, učenci a **(jak se dnes říká)** takzvaní poskytovatelé obsahu, kteří se uměním a humanitními vědami živí.*“ (P: 8)

3.3. Intertextovost

Text je proložen řadou citací různého typu. Již existující překlad se mi podařilo dohledat pouze v jednom případě (citát Virginie Woolfové), ale protože překladatelské řešení nevyhovovalo potřebám Pinkerova textu, bylo nutné vytvořit pro všechny citace překlad

vlastní. Jelikož ale ne všechny citace představovaly překladatelský problém, budeme se zde zabývat pouze některými z nich.

Zvláštní pozornost bezesporu zasluhuje odstavec složený z nadpisů novinových a časopiseckých článků. Zde překladatelská řešení oscilují mezi doslovným a volným překladem. Důvodem je fakt, že se jedná o zkratkovité nadpisy, u nichž tolik nezáleží na přesném významu, jako spíše na celkovém vyznění a údernosti. Navíc je třeba mít na paměti, že anglické nadpisy se od těch českých často znatelně liší a že svým autorům často dopřávají větší výrazovou volnost. Metodu doslovného překladu jsem tedy volila tam, kde výsledný překlad působil dostatečně přirozeně a úderně, např. „*Smrt literatury*“; „*Úpadek vysoké kultury*“; „*Humanitní vědy ve věku peněz*“ (anglické příklady viz O: 400; české viz P: 8). Jinde jsem se od originálu odchýlila:

„*Literature: An Embattled Profession*“ : „*Literatura v posledním tažení*“

„*What's Happened to the Humanities*“ : „*Kde udělaly humanitní vědy chybu?*“

„*Literature Lost*“ : „*Likvidace literatury*“

V posledním případě byl překlad ovlivněn snahou o zachování aliterace.

Citátem, jenž hraje v celé kapitole klíčovou roli, je výrok Virginie Woolfové: „*In or about December 1910, human nature changed.*“ (O: 404) Pro naše potřeby bohužel nepřipadá v úvahu použít již existující překlad Ivany Jílcové-Fieldové: „*V prosinci 1910 nebo přibližně někdy v té době se člověk povahově změnil.*“ (Woolf, 2000, s. 174) Jednak citát v překládaném textu funguje jako jakési heslo či slogan, a proto by měl být pokud možno věcný a úderný (což svým způsobem znemožňuje konstrukce se dvěma předložkami vázícími se k rozdílným pádům), a jednak obsahuje výraz *human nature*, jenž v textu funguje jako termín. Tyto požadavky dostatečně zohledňuje konečný překlad: „*Někdy kolem prosince roku 1910 se lidská přirozenost změnila.*“ (P: 13)

V citovaném odstavci z pera Fredericka Turnera o cílech modernismu, jenž kvůli vysoké míře abstraktnosti představoval problém sám o sobě, se setkáváme se spojením „*the sickness unto death*“ (O: 410). Ačkoliv v textu není nijak graficky ozvláštněno či vyčleněno, nabízí se možnost, že se jedná o aluzi na zásadní dílo tvorby dánského myslitele Søreny Kierkegaarda *Nemoc k smrti*, anglicky právě *The Sickness unto Death*. Dohledáním citovaného článku se tato domněnka potvrdila, jelikož hned druhá věta, jež je v citaci

vynechána, ke Kierkegaardovi odkazuje explicitně: „Kierkegaard might have served Kuspit’s purposes [to outline what he deems the mission of art] just as well, or better; Kuspit’s austere and unsparing insistence on sincerity and authenticity is much in the spirit of the great Danish existentialist.“ (Turner, 2009) Použila jsem tedy český překlad *nemoc k smrti*, na který jsem však na rozdíl od Turnera upozornila pomocí uvozovek. Turnerův čtenář má lepší předpoklady odhalit skrytou aluzi než čtenář překládaného textu, protože má k dispozici kontext, jenž je v Pinkerově textu vynechán.

Za zmínku stojí také citace Thomase Hobbesa: „*Competition of praise inclineth to a reverence of antiquity. For men contend with the living, not with the dead.*“ (O: 403) Protože výrok pochází ze sedmnáctého století, objevuje se v něm zastaralá koncovka 3. os. č. j. *-eth* a dnes již poněkud knižní spojka *for*. Ve snaze zachovat časový odstup i v překladu jsem použila lehce archaizovaný jazyk: zastaralý tvar slovesa *být* a knižní spojku *neboť*: „*Souboje o uznání se uchylují k chvále starobylého. Neboť člověk bojuje s tím, co jest živé, nikoli mrtvé.*“ (P: 12)

3.4. Termíny

Obecně jsem se terminologii překládaného textu věnovala již v kapitole 1.2.4. V tomto oddíle se pouze zaměřím na některé problematické termíny a výrazy – vysvětlím, v čem jejich problematičnost spočívá, představím svá překladatelská řešení a svá rozhodnutí zdůvodním.

blockbuster shows (O: 400, 402)

Problém tohoto termínu tkví v tom, že pro něj neexistuje český ekvivalent. Výraz *blockbuster* se sice v malé míře používá pro označení hollywoodských velkofilmů, není ale příliš zažitý a nevyskytuje se v atributivním postavení. V překládaném textu se navíc nevztahuje k filmům, nýbrž k výstavám. Při překladu jsem řídila podle kontextu – v prvním příkladě jsem se ve jménu zachování stylu uchýlila k mírné explicitaci. V druhém případě není zcela jasné, k čemu se výraz vztahuje, proto jsem zvolila ekvivalent, jenž by, stejně jako jeho anglický předobraz, mohl odkazovat ke všem členům předcházejícího výčtu.

„[...] museums are resorting to **blockbuster shows** [...].” (O: 400)

„[...] muzea se uchylují k **výstavám komerčních taháků** [...].” (P: 8)

„Attendance is up, in some cases at record levels, at classical music concerts, live theater, opera performances, and art museums, as we see in **blockbuster shows** with long lines and scarce tickets.” (O: 402)

„Návštěvnost koncertů vážné hudby, divadelních a operních představení a uměleckých galerií dosahuje vysokých, v některých případech dokonce rekordních úrovní, což je zřejmé již z dlouhých front a bojů o vstupenky, typických pro **velké akce**.” (P: 10)

bi-gendered (O: 411)

Substantivum *bi-gender* označuje osoby, které na sebe střídavě berou ženskou a mužskou roli v závislosti na situaci. V češtině ekvivalentní termín neexistuje. V literatuře, která se zabývá transsexualitou a jinými poruchami sexuální diferenciací se sice objevuje výraz *bigender* (Feinberg, 2000), nicméně pro čtenáře, jenž není s tematikou důkladně obeznámen, není tento výraz dostatečně srozumitelný. Situaci navíc komplikuje atributivní užití termínu. Při překladu jsem tedy volila vysvětlující opis a jmennou frázi *bi-gendered mannequins* jsem převedla na „genderově nezařaditelné figuríny“ (P: 22).

genre (O: 403)

Při překladu tohoto výrazu dochází k disperzi, což znamená, že roste počet překladových variant. Podle výkladového slovníku *Collins Dictionary & Thesaurus* označuje tento výraz „*kind, category, or sort, esp of literary or artistic work*“ (2005, s. 353). Zahrnuje tedy umělecké žánry, druhy, směry i formy, jednoduše veškeré umělecké kategorie. Při překladu tedy bylo nutné termín nahradit odpovídajícím specifitějším označením (viz druhý výskyt, O: 403) či v případech, kdy označuje kategorie, jež jsou navzájem příliš nesourodé, zvolit obecnější pojmenování či opis (viz první a třetí výskyt, O: 403).

McPaintings (O: 409)

Autor tento neologismus používá pro označení uměle vytvořených obrazů sestavených výhradně z prvků, jež vycházejí vstříc univerzálnímu lidskému vkusu. Z textu zcela jasně nevyplývá, co chtěl autor tímto ozvláštněním sdělit, za nejpravděpodobnější ale považuji tu možnost, že autor tímto způsobem odkazuje na McDonald's a zmíněné obrazy přirovnává k jejich nabídce jídel – oblíbené suroviny bez koncepce, bez nápadu a bez nějaké hlubší myšlenky poskládané dohromady za účelem zisku. Případným opisem by se jen velmi obtížně daly vystihnout veškeré konotace, jež výraz *McPaintings* může mít, proto jsem se rozhodla zvláštní prvek zachovat beze změny a výraz tedy překládám jako *McObrazy*.

3.5. Kulturní neekvivalence

Ačkoli meziprostorový faktor v překladu nehraje vyloženě zásadní roli, v textu se projevuje v poměrně velké míře. Ve shodě se zvolenou překladatelskou metodou, a tedy i s překladatelskou normou a s očekáváními předpokládaného čtenáře, jsem se v překladu snažila zachovat určitou koloritní hodnotu. To znamená, že jsem v textu ponechávala reference na cizí kulturu, výjimku jsem udělala pouze tehdy, když byla reálie nositelem nějakého obecného významu. Nikdy jsem se ale neuchýlila k substituci cizí reálie za odpovídající reálii domácí, jelikož bych tím znatelně zvýšila míru překladovosti textu. Spíše jsem se snažila najít vhodnou cizí reálii, jež by pro čtenáře překladu mohla být známější a jež by tedy měla zcela plnit účel – tj. sdělovat obecnou vlastnost a zároveň navozovat představu cizí kultury.

Nejjednodušší situace byla u převodu americké měny a neanglosaských reálií. Oboje jsem zachovala beze změn, jelikož s americkým dolarem je náš čtenář samozřejmě dobře obeznámen a presupozice čtenáře primárního a sekundárního textu jsou v případě reálií, které se nevážají k výchozí kultuře, víceméně stejné. Pouze pokud se česká podoba jména lišila od anglické, použila jsem pochopitelně tu domácí, tedy např. *Horácius* místo původního *Horace*.

Stejnou strategii jsem většinou použila i v případě odkazů na anglosaskou kulturu. Osobnosti, jakými jsou Virginia Woolfová, George Washington, Andy Warhol, Alfred Hitchcock a další, čtenář překladu pravděpodobně zná, a vyrovnávat presupozice tedy není nutné. Presupozice nebylo nutné vyrovnávat ani u osob, jakými jsou například Denis Dutton

či Geoffrey Miller, které nejspíš nezná ani čtenář výchozího textu. Protože nejsou nositeli žádného obecného významu, byly v překladu zachovány beze změny.

Nejproblematictější situace nastala tehdy, když se presupozice čtenáře původního textu a překladu lišily. Tyto případy pojednáme jednotlivě:

*„Examples include **the Marx Brothers**, Alfred Hitchcock, the Beatles, and, if we are to judge by recent museum shows and critical appreciations, even **Norman Rockwell**.“*

(O: 402)

Ačkoliv čtenář překladu označené osobnosti nejspíš vůbec nezná, není možné využít metody substituce – nemáme informace o dalších, pro čtenáře známějších osobnostech, jež by mohly posloužit jako příklad, a navíc členy výčtu nejsou nositeli obecného významu. V překladu tedy zůstali bratři Marxové i Norman Rockwell zachováni.

*„Cowen also notes, citing **Hobbes**, that putting down the present is a backhanded way of putting down one's rivals.“* (O: 403)

Filozof Thomas Hobbes možná není pro českého čtenáře zcela neznámý, rozhodně ale není známý natolik, aby se na něj běžně odkazovalo pouze příjmením. V překladu tedy bylo použito celé jméno.

*„I saw them as part of an **MIT** exhibit [...].“* (O: 411)

*„Sám jsem je zhlédl na výstavě pořádané **Massachusettským technologickým institutem** [...].“* (P: 22–23)

Americký čtenář na rozdíl od toho českého velmi dobře ví, co zkratka MIT označuje.

Pro dostatečné vyrovnání presupozic v tomto případě stačilo zkratku rozepsat a přeložit.

*„**Carla on Cheers** was wittier than **Dorothy Parker**, and the plot of **Tootsie** is cleverer than the plots of any of Shakespeare's cross-dressing comedies.“* (O: 403)

*„**Chandler z Přátel** je sarkastičtější než **Joseph Heller** a zápletky filmu **Tootsie** je důmyslnější než zápletky komedií o záměnách pohlaví z pera samotného Shakespeara.“*

(P: 11)

Seriál *Cheers* se kdysi sice vysílal i v České republice, potřebná znalost se nicméně u cílového čtenáře předpokládat spíše nedá. Ani s Dorothy Parkerovou čtenář pravděpodobně není dostatečně obeznámen. Protože jsou oba výrazy nositeli obecnějšího významu, bylo nutné nahradit je aluzemi, které by byly čtenáři překladu bližší. Ačkoliv má celý výrok hodnotící charakter a náhrada hodnocených členů může být trochu ošemetná, jsem toho názoru, že obecný význam je zde silnější, a že substituce je zde tedy na místě. Aby však nedošlo ke zvýšení překladovosti, nezvolila jsem odpovídající domácí reálie, nýbrž pouze jiné reálie výchozí kultury, s nimiž by čtenář mohl být lépe obeznámen. Aluze v druhé části souvětí by pro čtenáře neměly představovat problém.

3.6. Názvy a tituly

Problematika této kapitoly a kapitoly o intertextovosti (3.3.) spolu do jisté míry souvisí, překladatelské problémy spojené s převodem anglických názvů uměleckých děl si nicméně zaslouží kapitolu vlastní.

U názvů filmů jsem postupovala dvěma různými způsoby. U filmů, jež jsou dobře známé i pro příjemce v sekundární komunikační situaci a jež mají oficiální český název, jsem jednoduše použila oficiální název, viz *Hvězdné války* a *Tootsie*. U ostatních filmů jsem ponechala původní název, který jsem doplnila překladem v závorce, viz *The Man Who Came to Dinner* (Muž, který přišel na večeři) a *Art* (Umění). Při převodu názvu písně (či spíše videoklipu k písni) *Sledgehammer* Petera Gabriela jsem překlad nepřipojila, jelikož názvy písní se zpravidla nepřekládají.

Překlad názvu publikace *The Mating Mind* (Páření mozků), jenž je stejně jako neoficiální překlad filmů uveden v závorce, byl problematický z několika důvodů. V původním názvu se jednak vyskytuje aliterace, jednak přítomné přičestí, jehož zachování by působilo krkolomně, a jednak je název velmi jednoduchý a elegantní a zcela vystihuje téma knihy, což znamená, že při překladu není možné příliš se od něj významově odchýlit. Překladatelské řešení sice jednoduchostí i významem odpovídá originálu, bohužel se mi ale nepodařilo vymyslet vhodné řešení, v němž by byla zachována i aliterace.

Názvy cizojazyčných časopisů není zvykem překládat, proto jsem je ponechala v původní podobě. U časopisu *Artforum* však byla situace složitější, jelikož vyjadřuje obecný

význam – jeho název slouží jako jediné vodítko k tomu, že Lemčík Hedvábný poskytuje rozhovor právě časopisu o umění. Substituce za domácí či známější americký časopis o umění je zde nicméně zbytečná, protože samotný název *Artforum* čtenáři dostatečně napovídá, jak je časopis zaměřen.

4. Typologie posunů

Mnoho posunů bylo již zmíněno v předcházejících kapitolách, zde se na ně nicméně podíváme z obecnějšího hlediska. Pro kategorizaci jednotlivých posunů použijeme koncept Antona Popoviče v podobě, v jaké jej zpracoval Ján Vilikovský (2002, s. 44). Základními kategoriemi překladatelských posunů jsou podle tohoto konceptu posuny konstitutivní, individuální, tematické a negativní. Mezi negativní posuny patří nežádoucí posuny všeho druhu, a je tedy pochopitelné, že se jimi v této práci nebudu zabývat. Naopak jsem přesvědčena o tom, že veškeré posuny, k nimž při překladu došlo, jsou posuny funkční. Následující výčty typů posunů v rámci jednotlivých kategorií samozřejmě nejsou vyčerpávající, cílem kapitoly je pouze zmapovat posuny, jež jsou pro text nejtypičtější. Podobně jsou i uvedené příklady pouze ilustrativní.

4.1. Posuny konstitutivní

Posuny konstitutivní jsou takové posuny, které vyplývají z rozdílů jazykových a žánrově-stylistických. Na rovině jazykové se tento typ posunů vyskytuje nejčastěji u překladu participií a gerundií, pasivních konstrukcí, předložkových frází s předložkou *of* či dlouhých jmenných řetězců. Při překladu byla asi nejčastějším posunem změna tematické struktury výpovědi, která ale byla rozebrána již dříve (3.1.), a proto se jí zde již věnovat nebudeme.

Ke konstitutivním posunům docházelo nejčastěji při překladu polovětných konstrukcí. Často bylo nutné nahradit je vedlejší větou a dopustit se tak konkretizace, mnohdy však bylo možné informace v nich obsažené vyjádřit příslovečným určením.

*„Some of them literally paint their bowers with regurgitated fruit residue **using leaves or bark as a brush**.“ (O: 407)*

*„Někteří jedinci svá hnízda **za použití listů či kousků kůry** doslova pomalovávají natrávenými zbytky ovoce.“ (P: 17).*

*„I will begin by **circumscribing** the problem.“ (O: 401)*

*„**Pro začátek vytyčím** náš problém.“ (P: 10)*

„One university was so **desperate to restore** enrollment in its College of Arts and Sciences that it hired an **advertising firm to come up** with a ‘Think for a Living’ campaign.“ (O: 401)

„Jedna univerzita si dokonce **v zoufalé snaze přilákat** studenty na svou fakultu humanitních věd najala reklamní agenturu, **kteřa měla vytvořit** kampaň ‚Živ se myšlením‘.“ (P: 9)

Infinitivní konstrukce jsou častým doprovodným jevem v případech, v nichž je třeba doplnit do překladu sloveso, jenž ve výchozím textu není použito. Čeština je výrazně verbálnější jazyk než angličtina, a zkratovitost některých anglických vyjádření tedy v překladu není možné zachovat.

„Hence Horace's definition of the purpose of literature: **to instruct and to delight**.“ (O: 406)

„**Odtud také plyne** Horaciova definice účelu literatury: literatura **slouží k poučení a potěšení**.“ (P: 16)

„When I see a single shell **out of place** in my creation, I must put it right...“ (O: 407)

„Když ve svém výtvoru narazím na škebli, **kteřa není umístěná zcela správně**, musím ji přesunout...“ (P: 18)

S verbálností češtiny souvisí i potřeba rozvolnění některých zhuštěných nominálních vazeb:

„[...] *connoisseurship of difficult and inaccessible works of culture serves as a membership badge in society's upper strata*.“ (O: 407)

„[...] *znalectví náročných a nepřístupných kulturních děl [má] funkci jakéhosi odznaku, jímž lidé prokazují svou příslušnost k vyšším společenským vrstvám*.“ (P: 18)

Při překladu z angličtiny je vždy nutné vypořádat se s vyšší frekvencí pasivních konstrukcí ve výchozím jazyce. Pasivum bývá často zachovááno i v češtině, v mnoha případech je ale vhodné použít jinou konstrukci, například zvrtné pasivum, jež je pro češtinu

mnohdy přirozenější než pro angličtinu typické pasivum opisné. Pokud je konatel znám, přichází v úvahu i převod trpného rodu na rod aktivní:

*„Fresh, raw experience — to which artists have an unmediated and childlike access — **is routinized, compartmentalized, and dulled into insensibility by society.**“* (O: 411)

*„Nové, nefalšované zážitky – k nimž mají umělci zcela přímý přístup – **společnost normalizuje, škatulkuje a omílá tak často, že ztrácí svou původní ostrost.**“* (P: 22)

Příčinou posunů byla v několika případech rozdílnost vazeb a konstrukcí typických pro oba jazyky. Pro dosažení přirozenosti bylo většinou nutné při převodu do češtiny změnit podmět věty:

*„**Inexpensive video equipment and streaming video on the World Wide Web** are allowing independent filmmaking to flourish.“* (O: 402)

*„**Díky nepříliš nákladné nahrávací technice a možnosti zveřejňovat videa na internetu** zažívá rozkvět **nezávislé filmařství.**“* (P: 11)

4.2. Posuny individuální

Posuny individuální jsou takové posuny, které jsou motivované osobou překladatele a jeho vlastním idiolektem. Při překladu k nim docházelo poměrně často, jelikož jsem usilovala o překlad čtivý, a tak jsem se místy nebránila menším posunům ve jménu co nejpřirozenějšího vyjádření.

*„Some of the **vital signs** of the arts and humanities **are indeed poor.**“* (O: 401)

*„**Některé životní funkce** umění a humanitních věd **skutečně téměř selhávají.**“* (P: 9)

V tomto případě došlo k mírné intenzifikaci a zároveň k záměně projevu děje za jeho příčinu. Před doslovným překladem jsem dala přednost mírnému posunu proto, že je výrazně údernější a přirozenější než veškeré doslovné alternativy, jež se nabízely.

„*The Australian aborigines have been painting on rocks for 50,000 years, and **red ochre has been used** as body makeup for at least twice that long.*“ (O: 404)

„*Australští domorodci malují na skály již padesát tisíc let a **červenou hlínou** si zdobí těla přinejmenším dvakrát tak dlouho.*“ (P: 13)

Posun zde spočívá v konkretizaci původce děje ve druhé větě. Ve výchozím textu je děj vyjádřen pasivem, přičemž konatel zůstává nevyřčen. V češtině by sice bylo možné zachovat pasivum, a to jak opisné, tak zvrtné, tehdy by ale podmětem druhé věty zůstala *červená hlína*, což ve spojení s osobním podmětem první věty působí poněkud neobratně. Proto jsem se rozhodla udělat z *australských domorodců* konatele obou dějů, jež jsou v souvětí vyjádřené.

„*Western societies **are good at** providing things that people want [...].*“ (O: 409)

„*Západní společnost **vyniká** v poskytování věcí, kterých si lidé žádají [...].*“ (P: 20)

Pro mírnou intenzifikaci jsem se v tomto případě rozhodla proto, že výraz *být dobrý v něčem* v češtině působí příliš banálně a v psaném projevu možná až neobratně. Zároveň se zde projevuje snaha vyhnout se nadměrnému používání sponového slovesa *být*.

Pro dosažení co nejpřirozenějšího způsobu vyjádření jsem se v několika případech uchýlila také ke změnám ve členění vět, a to jak k jejich spojování, tak k rozdělování (viz například druhá věta prvního odstavce či první věta druhého odstavce, O: 401). Poměrně často jsem při překladu využívala i reformulace:

„*Virtually any book in print is available within days to anyone with a credit card and a modem.*“ (O: 402)

„*Vlastníte-li kreditní kartu a modem, nic vám nebrání do několika dnů držet v rukou prakticky jakoukoli knihu, jež je právě v prodeji.*“ (P: 11)

„*The problem is that whenever people seek rare things, entrepreneurs make them less rare, and whenever a dazzling performance is imitated, it can become commonplace.*“ (O: 412)

„Kdykoliv však vznikne poptávka po něčem vzácném, vstoupí do hry podnikatelé a ze vzácného udělají obyčejné, a kdykoliv se někdo snaží napodobit oslnivý výkon, vzniká riziko, že jej o jeho oslnivost připraví.“ (P: 24)

Ačkoli by se změny v expresivitě textu daly považovat za posuny konstitutivní, jelikož odrážejí rozdíly v žánrově-stylistických konvencích obou kultur, způsob nivelizace a s ní související kompenzace a redistribuce expresivity v textu je do značné míry závislý na preferencích překladatele. Změny v expresivitě, kterým byl již vyčleněn prostor v kapitole 3.2., tedy řadím do kategorie posunů individuálních.

4.3. Posuny tematické

Tematické posuny se vztahují především ke specifickým reáliím a idiomům obsaženým ve výchozím textu a k jejich náhradě reáliemi a idiomy buď přímo domácími, či pouze obecnějšími. Posuny, jež se týkají reálií specifických pro výchozí kulturu, jsme se již poměrně důkladně zabývali v kapitole 3.5., zde se tedy jen ve zkratce podíváme na idiomy, pro něž v češtině neexistuje přímý ekvivalent.

*„The 1939 comedy *The Man Who Came to Dinner* is about a literary critic who achieved such celebrity that we can believe **that the burghers of a small Ohio town would coo and fawn over him.**“ (O: 403)*

*„Komedie z roku 1939 *The Man Who Came to Dinner* (Muž, který přišel na večeři) pojednává o literárním kritikovi, jenž dosáhl takového věhlasu, **že by jeho přítomnost vyvolala senzací i v kdejakém zapadlém ohijském maloměstě.**“ (P: 12)*

„the groves of academe“ (O: 403)

„akademický svět“ (P: 12)

V prvním případě byl místo anglického idiomu, jenž v češtině nemá obdobu, použit opis. V druhém případě bylo tradiční anglické ustálené spojení nahrazeno ustáleným spojením českým, jehož doslovný význam se od jeho anglického protějšku sice liší, nicméně denotát zůstal zachován.

5. Závěr

Cílem této práce bylo vytvořit adekvátní překlad textu *The Arts* z publikace Stevena Pinkera *The Blank Slate* a v komentáři následně provést překladatelskou analýzu textu a popsat zvolenou metodu překladu a typologii překladatelských problémů a posunů, k nimž při převodu došlo. Snažila jsem se v co největší možné míře zachovat funkce textu, menší změny funkčních vlastností textu však byly při jeho zasazení do sekundárního kontextu nevyhnutelné.

Při překladu bylo mnohdy nutné vyrovnávat rozdílné presupozice čtenáře výchozího a cílového textu a také jejich rozdílná očekávání v otázce žánrově-stylistických vlastností textu. Bylo tedy třeba najít rovnováhu mezi autorovým stylem, jenž se vyznačuje jistou mírou neformálnosti a expresivity, a domácími žánrově-stylistickými konvencemi, které u populárně-naučných textů takovou výrazovou volnost neumožňují. Nekladla jsem si ovšem za cíl vytvořit překlad, který by plně odpovídal českým konvencím, nýbrž překlad, v němž je autorův styl zachován v co nejvyšší možné míře, která je pro českého čtenáře přijatelná.

Bibliografie

Primární literarura

PINKER, Steven. *The Blank Slate : The Modern Denial of Human Nature*. London : Penguin Books, 2003. ISBN 978-0-140-27605-3.

Sekundární literatura

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Vyd. 2. Ladislav Šerý. Praha : Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-165-0.

FALK, John H. a Lynn D. DIERKING. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Plymouth: AltaMira Press, 2000, 273 p. ISBN 0-7425-0294-5.

FEINBERG, Leslie. *Pohlavní štvanci*. Tereza Spencerová. Praha : G plus G : Euromedia Group - Knižní klub, 2000. ISBN 80-242-0380-4.

GAISLER, Jiří. *Oponentský posudek na habilitační práci RNDr. Tomáše Grima, Ph.D.* Brno, 2006, 4 s. Dostupné z: http://www.prf.upol.cz/fileadmin/user_upload/PrF-dokumenty/Vedecka_rada/Habilitace_a_profesury/ukon_hab_prof/Grim_Tomas/Posudek_1_Grim.pdf

HARVÁNKOVÁ, Pavla. *Tabula rasa v dějinách filosofie*. Brno, 2008. 38 s. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/145796/pedf_b/Tabula_rasa_v_dejinach_filozofie.pdf. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra občanské výchovy.

JAKOBSON, Roman. Lingvistika a poetika. In: *Poetická funkce*. Jinočany : H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.

JOZÍFKOVÁ, Eva. *Sociobiologie* [online]. Ústí nad Labem, [cit. 2012-08-10]. Dostupné z: http://biology.ujep.cz/vyuka/file.php/1/opory_ukazky/Sociobiologie.pdf

KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době : vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha : Národní galerie : Argo, 2000. ISBN 80-7035-155-1.

KNITTLOVÁ, Dagmar et al. *Překlad a překládání*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2428-6.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Vyd. 3. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN: 80-237-3539-X.

MISTRÍK, Jozef. *Štylistika*. 3. uprav. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991. ISBN 90-5183-311-3.

PINKER, Steven. Bio. *Steven Pinker* [online]. 2008 [cit. 2012-08-10]. Dostupné z: <http://www.stevenpinker.com/biocy>

POPOVIČ, Anton. *Originál – preklad : interpretačná terminológia*. Bratislava : Tatran, 1983.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu : aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2. preprac. a rozš. vyd. Bratislava : Tatran, 1975.

TURNER, Frederick. Modernism: Cure or Disease?. In: *Frederick Turner's Blog* [online]. 2009 [cit. 2012-08-10]. Dostupné z: http://frederickturnerpoet.com/?page_id=149

VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Praha : Ivo Železný, 2002. ISBN 80-237-3670-1.

WOOLF, Virginia. *Jak to vidí současník*. Ivana Jílovcová-Fieldová. Praha : One Woman Press, 2000. ISBN 80-902443-5-1.

ZEZULOVÁ, Lenka. *Lidská přirozenost*. Brno, 2009. 93 s. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/152695/pedf_m/diplomka-komplet.pdf. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra občanské výchovy.

Příručky a slovníky

BALEKA, Jan. *Anglicko-český slovník výtvarného umění*. Voznice : Leda, 2003. ISBN 80-7335-033-5.

Collins Dictionary & Thesaurus. Glasgow : HarperCollins Publishers, 2005. ISBN 978-0-00-720782-4.

Dictionary, Encyclopedia and Thesaurus : The Free Dictionary [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.thefreedictionary.com>>.

DUŠKOVÁ, Libuše et al. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Vyd. 3. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1413-6.

KLÉGR, Aleš. *Tezaurus jazyka českého: slovník českých slov a frází souznačných, blízkých a příbuzných*. Praha : Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-920-1.

Lingea Lexicon 2000, ver. 3.0. c1997-1999. Lingea s.r.o..

PAVLOVOVÁ, Milada a Eva HOROVÁ. *Anglicko-český slovník hudební terminologie*. Praha : SPN, 1986.

Přehledný kulturní slovník : Literatura, hudba, film, divadlo, výtvarné umění, architektura.

Praha : Mladá fronta, 1964.

TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. 2. upr. vyd. Praha : Fortuna, 1996. ISBN 80-7168-329-9.

Ústav pro jazyk český. Internetová jazyková příručka. <<http://prirucka.ujc.cas.cz/>>.

Přílohy